



Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Julho-Dezembro 2019

52

Dossiê
História e Audiovisual

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Julho-Dezembro 2019

52

Significação: Revista de Cultura Audiovisual é uma revista acadêmica voltada ao público de pesquisadores de Cinema e Audiovisual. Sua criação data de 1974, sendo publicada pelo Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas, com subsídios da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Barão de Mauã. Tinha por subtítulo ‘revista brasileira de semiótica’. A partir do número 13 fez parte das atividades do Núcleo de Pesquisa em Poética da Imagem do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP, sendo publicada com apoio da Universidade Tuiuti (PR). Em 2007, em seu número 27, tem o subtítulo mudado para ‘Revista de Cultura Audiovisual’. Do número 31 em diante passa a ser uma publicação semestral vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil. As edições de número 25 a 32 contaram com apoio do CINUSP “Paulo Emílio”, órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo. Em 2011 deixou de ser impressa, sendo veiculada apenas on-line. Integra o Portal de Revistas da Universidade de São Paulo desde 2014.

Site

<http://www.revistas.usp.br/significacao>

E-mail

significacao@usp.br

Significação Julho-Dezembro 2019

Foto da capa

Chael Charles Schreier, acervo do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Fotograma de *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro”.

Fontes de Identificação e Diretórios

Confibercom
Diadorim
DOAJ
Latindex
LatinRev
Portal Capes de Periódicos
Portal SEER
Portal de Revistas da Universidade de São Paulo
Redib
Scholar Google

Editores

Eduardo Victorio Morettin
Universidade de São Paulo
eduardomorettin@usp.br

Irene de Araújo Machado
Universidade de São Paulo
irenear@usp.br

Conselho Editorial

Danielle Crepaldi Carvalho
Universidade de São Paulo

Eduardo Peñuela Cañizal
in memoriam
Universidade de São Paulo

Jaqueline Esther Schiavoni
Universidade Estadual Paulista

Margarida Maria Adamatti
Universidade Federal de São Carlos

Reinaldo Cardenuto Filho

Universidade Federal Fluminense
Universidade de São Paulo

Vahan Agopyan
Reitor

Antonio Carlos Hernandez
Vice-Reitor

Escola de Comunicações e Artes

Eduardo Henrique Soares Monteiro
Diretor

Brasilina Passarelli
Vice-Diretora

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Irene Araújo Machado
Coordenadora

Maria Dora Genis Mourão
Vice-Coordenadora

Revisão de textos

Mônica Silva e
Gabriel Varizi | Tikinet

Projeto gráfico

João Parenti
Meire Assami
Thomas Yuba

Diagramação

Maurício Marcelo e
Pâmela Silva | Tikinet

Estagiário

André Paris
Universidade de São Paulo

ISSN 2316-7114

Conselho Científico

Alexandre Rocha da Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Alfredo Suppia
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Ana Laura Lusnich
Universidade de Buenos Aires, Argentina

Ana Paula Ribeiro Goulart
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

André Brasil
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Angela Prysthon
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Antonio Carlos Amancio da Silva
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Arlindo Machado
Universidade de São Paulo, Brasil

Arthur Autran
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Benjamim Picado
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Bruno Souza Leal
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Carolina Amaral de Aguiar
Universidade Estadual de Londrina, Brasil

Cecília Antakly Mello
Universidade de São Paulo, Brasil

César Geraldo Guimarães
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Cláudio Rodrigues Coração
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Consuelo Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Cristiane Freitas Gutfreind
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Denise Tavares da Silva
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Denize Araújo
Universidade Tuiuti, Brasil

Eduardo Russo
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Eduardo Vicente
Universidade de São Paulo, Brasil

Esther Império Hamburger
Universidade de São Paulo, Brasil

Etienne Samain
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Geraldo Carlos do Nascimento
Universidade Paulista, Brasil

Gustavo Souza
Universidade Paulista, Brasil

Ignacio Del Valle Dávila
Universidade Federal da Integração Latino-americana, Brasil

Izabel de Fátima Cruz Melo
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Ismail Xavier
Universidade de São Paulo, Brasil

Itania Maria Mota Gomes
Universidade Federal da Bahia, Brasil

João Luiz Vieira
Universidade Federal Fluminense, Brasil

José Luiz Aidar Prado
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

José Mariano Klautau de Araújo Filho
Universidade da Amazônia, Brasil

Laan Mendes de Barros
Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Brasil

Laura Loguercio Canepa
Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Luís Alberto Rocha Melo
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Marcel Vieira Barreto Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Marcus Freire
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Maria Cristina Palma Munglioli
Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Dora Genis Mourão
Universidade de São Paulo, Brasil

Mariana Baltar
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Mariana Martins Villaça
Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Maurício Ribeiro da Silva
Universidade Paulista, Brasil

Mauro Wilton de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Rebecca Ferrari Nunes
Escola Superior de Propaganda e Marketing,
Brasil

Muniz Sodré Cabral
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nina Velasco e Cruz
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Norval Baitello
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
Brasil

Osmar Gonçalves dos Reis Filho
Universidade Federal do Ceará, Brasil

Pedro Maciel Guimarães
Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Rafael de Luna Freire
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Rosana de Lima Soares
Universidade de São Paulo, Brasil

Rosane Kaminski
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Rose de Melo Rocha
Escola Superior de Propaganda e Marketing,
Brasil

Samuel Paiva
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Suzana Kilpp
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Vera França
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Vicente Sánchez-Biosca
Universidade de Valência, Espanha

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Julho-Dezembro 2019

52



Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Significação: Revista de Cultura Audiovisual / Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. - n.1 (1974) -- São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / ECA/USP, 1974-

<http://www.revistas.usp.br/significacao>

Semestral – primeiro semestre de 2019
Subtítulo entre 1974 e 2008: Revista brasileira de semiótica
ISSN 1516-4330 (impresso) 2316-7114 (digital)

I. Comunicação 2. Cinema I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais II. Revista de Cultura Audiovisual.



Sumário

//////
pág. 12

Apresentação

DOSSIÊ

//////////
pág. 16

As misérias da agulha do Cinema do Povo: um filme feminista no primeiro cinema

Luiz Felipe Cezar Mundim

//////////
pág. 39

Paulo Emílio e a formação dos estudos históricos de cinema na Europa

Rafael Morato Zanatto

//////////
pág. 60

Noite em chamas, os anos 1970 sob as lentes de Jean Garrett

Laura Cânepa, Tiago José Monteiro

//////////
pág. 83

O vídeo independente brasileiro: crítica política na Olhar Eletrônico

Regilene Sarzi Ribeiro

//////////
pág. 101

Retratos de identificação: a imagem-arquivo como morada da memória

Ricardo Lessa Filho

//////////
pág. 126

Guerra Fria e liberdades civis, ontem e hoje, em *Ponte dos Espiões*

Fábio Luciano Francener Pinheiro

//////////
pág. 149

A vida e a lama: três cinematografias seduzidas pela memória

Rogério Luiz Silva de Oliveira

ARTIGOS

//////////
pág. 164

Um calafrio anda pelo meu corpo: Mário Peixoto na Inglaterra

Denilson Lopes

- ////////////////////
pág. 188 O cinema e a captura tecnológica do tempo
Sílvia Okumura Hayashi
- ////////////////////
pág. 210 Escuridão, resistência e silêncio em *Le silence de la mer*, de Jean-Pierre Melville
Waldemar Dalenogare Neto
- ////////////////////
pág. 229 *Curtindo a vida adoidado*: o hedonismo pós-moderno e a moralidade neoliberal da era Reagan
Roney Gusmão
- ////////////////////
pág. 244 Tensión en el terreno etnográfico: el pensamiento de Jorge Prelorán
Javier Campo
- ////////////////////
pág. 270 Cota de tela (Lei nº 12.485/2011) e a produção independente na TV paga
Kátia Santos de Moraes
- /////////
pág. 293 Na margem da história: fotografia analógica, artistas e imagens erradas
Ludimilla Carvalho Wanderlei
- ////////////////////
pág. 309 A singularidade de “Vereda tropical” sob um olhar bakhtiniano
Alexandre Silva Guerreiro
- ////////////////////
pág. 327 Highlighting the process: documents and presence in audiovisual performance
Ana Carvalho
- RESENHAS**
- ////////////////////
pág. 339 Notas sobre *Public spectacles of violence*, de Rielle Navitski
Carolina Azevedo Di Giacomo
- ////////////////////
pág. 344 Uruguai se filma: praticando documentário, praticando história (1920-1990)
Isadora Remundini



Contents

//////
pág. 12

Apresentação

//////////
pág. 16

DOSSIER

The miseries of the needle of the cooperative Cinéma du
Peuple: a feminist movie in the early cinema

Luiz Felipe Cezar Mundim

//////////
pág. 39

Paulo Emílio and the formation of historical studies of cinema
in Europe

Rafael Morato Zanatto

//////////
pág. 60

Night on fire, the Brazilian's 1970s seen by Jean Garrett

Laura Cânepa, Tiago José Monteiro

//////////
pág. 83

The independent Brazilian video: political criticism in the
producer Olhar Eletrônico

Regilene Sarzi Ribeiro

//////////
pág. 101

Portraits of identification: the image-archive as memory
protection

Ricardo Lessa Filho

//////////
pág. 126

Cold War and civil liberties, yesterday and today, in
Bridge of Spies

Fábio Luciano Francener Pinheiro

//////////
pág. 149

Life and the mud: three cinematography seduced by memory

Rogério Luiz Silva de Oliveira

ARTICLES

//////////
pág. 164

A cold shuder walks over all my body: Mário Peixoto in
England

Denilson Lopes

- //////////////////// : Cinema and the technological capture of time
pág. 188 **Silvia Okumura Hayashi**
- //////////////////// : Darkness, resistance and silence in Jean-Pierre Melville's *Le silence de la mer*
pág. 210 **Waldemar Dalenogare Neto**
- //////////////////// : *Ferris Bueller's day off*: postmodern hedonism and the Reagan era's neoliberal morality
pág. 229 **Roney Gusmão**
- //////////////////// : Tension in the ethnographic field: the thought of Jorge Prelorán
pág. 244 **Javier Campo**
- //////////////////// : Screen quota (Law No. 12.485/2011) and independent production on Pay TV
pág. 270 **Kátia Santos de Moraes**
- ////////// : On the edge of history: analog photography, artists and wrong images
pág. 293 **Ludimilla Carvalho Wanderlei**
- //////////////////// : The singularity of "Vereda tropical" under a bakhtinian approach
pág. 309 **Alexandre Silva Guerreiro**
- //////////////////// : Enfatizando o processo: documentação e presença na performance audiovisual
pág. 327 **Ana Carvalho**
- REVIEWS**
- //////////////////// : Notes about Public *spectacles of violence*, by Rielle Navitski
pág. 339 **Carolina Azevedo Di Giacomo**
- //////////////////// : Uruguay films itself: practicing documentary, practicing history (1920-1990)
pág. 344 **Isadora Remundini**



Apresentação

Eduardo Morettin¹

O número 52 de *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* traz dossiê intitulado “História e Audiovisual”, organizado por Eduardo Morettin e Mônica Almeida Kornis, e as seções “Artigos” e “Resenhas”.

O segundo dossiê “História e Audiovisual”² traz diferentes contribuições para a revisão e o aprofundamento da história e da historiografia do cinema e audiovisual. São estudos marcados por extensa pesquisa documental, em leituras dedicadas à representação fílmica do passado e às diferentes manifestações no campo da cultura audiovisual que procuram refletir sobre as catástrofes naturais provocadas pelo capitalismo contemporâneo, como foi o caso recente da tragédia de Mariana (MG).

O dossiê se inicia com o trabalho de Luiz Felipe Mundim que, em “*As misérias da agulha* da cooperativa Cinema do Povo na França: uma experiência feminista no primeiro cinema”, recupera uma iniciativa pouco estudada – mesmo na França – de intervenção nos debates políticos por meio do cinema a partir das ações do coletivo anarquista Cinema do Povo. Entre em 1913 e 1914, percebendo que era preciso agregar o cinema aos demais instrumentos de luta e convencimento políticos, o coletivo Cinema do Povo realiza *As misérias da agulha* (1914), de Raphaël Clamour, filme que traz Musidora, mais tarde conhecida pelo seu papel como Irma Vep em *Les vampires* (1915), de Louis Feuillade. A obra de Clamour retrata a exploração da mão de obra feminina na fábrica, situação agravada pelo assédio sexual, podendo ser considerada uma das primeiras manifestações feministas do cinema³. Já o

¹ Professor de História do Audiovisual na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Autor de *Humberto Mauro, cinema, história* (São Paulo: Alameda, 2013). Pesquisador Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq).

² O primeiro dossiê foi publicado na edição 51.

³ *As misérias da agulha* foi uma produção alternativa, realizada fora do sistema industrial. Dentro dele, na França, tivemos o trabalho pioneiro de Alice Guy, que, desde o final do século XIX, dirigiu inúmeros filmes para a Gaumont.



artigo de Rafael Zanatto, “A formação dos estudos históricos de cinema na Europa segundo Paulo Emílio”, examina detidamente a constituição dos estudos históricos na França, relacionando esse momento de formação às preocupações de Paulo Emílio Salles Gomes com o campo nos anos 1950. O terceiro artigo do dossiê é de Laura Cánepa e Tiago Monteiro e se intitula “*Noite em chamas*, os anos 1970 sob as lentes de Jean Garrett”. Trata-se de importante contribuição sobre o cinema erótico paulista e sua relação com o Brasil do período, principalmente no que diz respeito às “tensões de classe e gênero”, aspecto que demanda maiores investigações. Em “O vídeo independente brasileiro: crítica política na Olhar Eletrônico”, Regilene Ribeiro recupera a trajetória da videoarte no Brasil, discutindo o engajamento político na década de 1980 e as relações do programa com a televisão comercial e contexto. No artigo, a autora recupera a atuação de Ernesto Varela, personagem criado por Marcelo Tas, em performance sempre marcada pela ironia em suas reportagens sobre o dia a dia em Brasília. Ricardo Lessa Filho, em “Retratos de identificação: a imagem-arquivo como morada da memória”, examina o documentário de Anita Leandro, realizado em 2014. A diretora emprega em seu filme fotografias dos presos políticos pertencentes aos arquivos da repressão, conciliando a montagem desse material com entrevistas dos que sobreviveram à tortura. O autor examinará o estatuto destas “imagens-arquivo” tornadas prova da barbárie cometida pelo agentes do poder. Com “Guerra Fria e liberdades civis, ontem e hoje em *Ponte dos Espiões* (2015)”, de Fábio Pinheiro, temos outro contexto sendo mobilizado – Steven Spielberg, seus filmes históricos e a representação da Guerra Fria – por meio da análise fílmica: as questões de ordem geral. O dossiê se encerra com Rogério Oliveira e seu artigo “A vida e a lama: três cinematografias seduzidas pela memória”, em que as relações entre cinema e memória são tematizadas a partir de três produções audiovisuais (reportagem televisiva, experimento em realidade virtual e documentário) que tratam do rompimento da barragem em Mariana, em 2015.

A seção “Artigos” traz nove textos. O primeiro deles é de Denilson Lopes – “Um calafrio anda pelo meu corpo: Mário Peixoto na Inglaterra” –, que examina o diário escrito pelo diretor de *Limite* (1931), durante 1926 e 1927, período em que permaneceu na Inglaterra. Lopes articula a análise desse texto, ainda hoje inédito, com



fotos dessa viagem. Além do artista em formação, interessa ao autor observar a “sensibilidade marcada por uma constante encenação de si, por uma melancolia existencial e a sensação de não pertencimento”, repensando esse percurso como “uma experiência *queer* ainda muito silenciada no debate sobre o Modernismo no Brasil”. Silvia Hayashi, em “O cinema e a captura tecnológica do tempo”, reflete sobre o tempo cinematográfico, articulando-o aos temas da arqueologia da mídia e dos estudos de mídia comparada. Em “Escuridão, resistência e silêncio em *Le silence de la mer*, de Jean-Pierre Melville”, Waldemar Dalenogare Neto examina, nesta produção de 1949, as conexões entre estética e história a partir da representação da resistência francesa na Segunda Guerra Mundial e do diálogo do filme com o cinema realizado nos anos 1940. Roney Gusmão, em “*Curtindo a vida adoidado*: o hedonismo pós-moderno e a moralidade neoliberal da era Reagan”, reflete, como o título indica, sobre a forma pela qual os valores em pauta na sociedade norte-americana dos anos 1980 são veiculados no filme de John Hughes. Javier Campo aborda, em “Tensión en el terreno etnográfico. El pensamiento de Jorge Prelorán”, os ensaios e entrevistas do cineasta argentino, muito ativo entre as décadas de 1960 e 1990 e pouco conhecido no Brasil, recuperando “sus reflexiones críticas sobre el lugar de la antropología, la política y los métodos más apropiados para la realización de films ‘al servicio’ de los otros”. O universo da legislação audiovisual é o tema do artigo de Kátia Morais, que, em “Cota de tela (Lei nº 12.485/2011) e a produção independente na TV paga”, debruça-se sobre os efeitos da referida lei a fim de “compreender o que caracteriza os fluxos de parcerias constituídos e, a partir disso, o que esses resultados dizem sobre a aplicação da cota de tela na TV Paga brasileira”. Ludimilla Wanderlei, em “Na margem da história: fotografias analógicas, artistas e imagens erradas”, dedica-se ao estudo de “fotógrafos que utilizam o suporte analógico, sobretudo pelo caráter experimental ensejado no uso de câmeras artesanais e na investigação dos atravessamentos entre cinema, fotografia e pintura”, como Paolo Gioli e Dirceu Maués. A articulação entre Bakhtin e cinema ganha corpo em “A singularidade de *Vereda Tropical* sob um olhar bakhtiniano”, artigo de Alexandre Silva Guerreiro, centrado no exame do filme de Joaquim Pedro de Andrade, episódio que integra *Contos Eróticos* (1977), censurado por dois anos em virtude do filme dirigido pelo diretor de *Macunaíma* (1969). Por fim, Ana Carvalho, em “Enfatizando o processo: presença



na performance audiovisual”, trata das performances audiovisuais a fim de “descrever como as mudanças na tecnologia levam a mudanças na presença do artista”, principalmente no que diz respeito à formação de um banco de imagens como registro de prática processual e documentação do artista.

A última seção é a dedicada às resenhas. Carolina Di Giacomo aborda o livro *Public spectacles of violence: sensational cinema and journalism in early twentieth-century Mexico and Brazil*, de Rielle Navitski, e as “diferentes formas de espetacularização da violência no cinema silencioso dos dois países”. Isadora Remundini discorre sobre *Uruguay se filma: prácticas documentales (1920-1990)*, livro organizado por Georgina Torello, a partir dos trabalhos realizados pelo *Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA)*, contribuição importante a respeito das relações entre a história e o cinema documental em suas diferentes vertentes e momentos.

Esperamos que este número contribua para o adensamento dos estudos no campo da cultura audiovisual.

Boa leitura!



As misérias da agulha
do Cinema do Povo:
um filme feminista no
primeiro cinema

The miseries of the needle
of the cooperative Cinéma
du Peuple: a feminist
*movie in the early cinema*¹



Luiz Felipe Cezar Mundim²

¹ Este artigo foi apresentado em uma versão reduzida e preliminar, em inglês, nos anais do 11th Seminar on the Origins and History of Cinema – Presences and Representations of Women in the Early Years of Cinema 1895-1920 ocorrido em Girona, Espanha, em maio de 2017.

² Pós-doutorando em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: luizmundim@gmail.com

Resumo: o artigo pretende analisar o primeiro filme produzido pelo Cinema do Povo na França, em janeiro de 1914, intitulado *Les misères de l'aiguille* (As misérias da agulha). O filme foi francamente orientado para mostrar os problemas das mulheres urbanas na classe trabalhadora francesa. A análise fílmica nos revelou não apenas um modo totalmente diferente de mostrar as mulheres, com motivação feminista, mas também, uma nova representação da mulher, mesmo pelo movimento operário do início do século XX na França, como podemos ver comparando caricaturas, desenhos e imagens produzidos pela imprensa e artistas militantes.

Palavras-chave: primeiro cinema; cinema do povo; feminismo.

Abstract: this article aims to analyze the first film produced by *Cinéma du Peuple* in France, in January 1914, entitled *Les Misères de l'Aiguille* (Miseries of the Needle). The film was frankly oriented to show the problems of the urban women in French working-class. The film analysis revealed us not only a whole different way of showing women with a feminist motivation, but also a new representation of the female, even by the working-class movement in the early 20th century in France, as we can see by comparing caricatures, draws and pictures produced by militant press and artists.

Keywords: early cinema; *cinéma du peuple*; feminism.

////////////////////////////////////
A cooperativa *Cinéma du Peuple* (Cinema do Povo), tendo surgido em uma franca aproximação dos militantes franceses com o cinema que ocorria desde 1909, quando o processo de industrialização do cinema na França já estava avançado, durou de outubro de 1913 a julho 1914. Transmitida para além de 1914, a experiência do Cinema do Povo, primeira tentativa organizada da classe trabalhadora de apropriação do cinema, lançou as bases de uma nova forma de intervenção frente à hegemonia do cinema comercial³. Por meio de uma análise baseada na ideia de representação artística do movimento operário, este artigo tem por interesse propor uma interpretação da constituição fílmica da cooperativa. Para tanto, a abordagem do tema da arte na militância, em um recorte da construção das representações imagéticas do movimento operário desde o advento da III República, serviu como fundamento para homologias entre os filmes do Cinema do Povo e os desenhos produzidos pela imprensa militante.

Os filmes da cooperativa encontrados até hoje foram *Les misères de l'aiguille* (*As misérias da agulha*, 1914), de Raphaël Clamour, primeiro filme produzido; *Le vieux docker* (*O velho estivador*, 1914), de Armand Guerra; e *La Commune* (*A Comuna*, 1914), de Armand Guerra, último e mais conhecido entre os três⁴. O primeiro filme, *As misérias da agulha* (doravante, *As misérias*), e os desenhos de artistas como Maximilien Luce, Delannoy, Bernard Naudin e Georges Bradberry, produzidos para o jornal *Les Temps Nouveaux* – administrado pelo militante anarquista Jean Grave –, correspondem às principais fontes deste artigo⁵. A opção pelo *Les Temps Nouveaux* se justifica pelo fato de que, além de reunir esses artistas, que desempenhavam papel relevante no debate sobre a pintura e que contribuía com os demais jornais libertários que usavam ilustrações, esse jornal trazia em seus desenhos os aspectos temáticos e estéticos que mais se aproximavam da representação fílmica apresentada pelo Cinema do Povo.

Os desenhos, e todas as outras formas de ilustração presentes em cada número do jornal – série de litografias, álbuns, brochuras, livros, cartazes e cartões postais – constituem um conjunto de mais de trezentos números diferentes, soma iconográfica única na imprensa anarquista (DARDEL, 1980, p. 2). O destaque que

³ A pesquisa que deu origem a este artigo procurou demonstrar que o público, por intermédio da experiência do Cinema do Povo, não é de forma natural e irrevogável prisioneiro dos filmes comerciais e dos interesses dos distribuidores. O Cinema do Povo pode ser observado como a primeira organização plena de público, pois envolveu o domínio do tripé cinematográfico: produção, distribuição e exibição de filmes, tudo em um circuito não comercial e voltado para a militância revolucionária (MUNDIM, 2016).

⁴ Quanto aos demais filmes, nunca encontrados, são os seguintes: *Les obsèques du citoyen Francis de Pressensé* (*As exéquias do cidadão Francis de Pressensé*, 1914); *Victime des exploités* (*Vítima dos exploradores*, 1914); e *L'hiver! Plaisirs des riches! Souffrances des pauvres! (O inverno! Prazer dos ricos! Sofrimento dos pobres!)*, 1914). Ver: *La Bataille Syndicaliste. (Le Cinéma du Peuple)*, 23 fevereiro de 1914.

⁵ O filme pode ser encontrado online: <http://bit.ly/2V9c3f9>.

faremos para este artigo, com a análise do filme *As misérias*, é a incidência de uma nova representação da mulher pelo movimento operário do início do século XX, como poderemos ver comparando sequências e cenas a caricaturas, desenhos e imagens publicadas no semanário *Les Temps Nouveaux*. O filme foi, conforme pudemos observar, possivelmente um dos primeiros no mundo com intenção declarada de uma representação dos temas do feminismo ativista da sua época.

O Cinema do Povo idealizou e produziu *As misérias* em cerca de dois meses, apesar das dificuldades inerentes ao empreendimento, e ao clima de descrédito que o grupo vivia diante de outras organizações. A partir de um relatório policial do dia 19 de janeiro de 1914, podemos conhecer alguns dos detalhes da festa de lançamento do filme, ocorrida no dia anterior⁶. Nele, identificamos a organização do evento pela sequência de atrações descrita, com cantores, discursos e projeções cinematográficas. Interessante notar que são várias as atrações, e que a projeção de *As misérias*, por si só, não corresponde a uma atividade de exibição do Cinema do Povo.

A festa do Cinema do Povo seguia a tradição da festa popular revolucionária, porém, em um formato recriado nos últimos vinte anos como resposta à república. Realizada na *société savante*, ela começou às 21h e terminou às 00h30, tendo contado com a presença de cerca de quinhentas pessoas. O preço da entrada foi de 1 fr., valor um pouco acima da média do que se praticava nos cinemas de bairro, bastante disseminados naquele período – o preço de uma entrada no cinema em Paris poderia variar entre 0.50 fr, por um lugar comum na galeria, e 6 fr., por uma reserva especial de *loge* em um *Cinéma-Palace*, como o *Gaumont-Palace*⁷.

Conforme o relato policial, durante a primeira parte da festa foram apresentadas canções pelos compositores Pierre Alin, Broka, Anne Dercy, Xavier Privas e Francine Lorée Privas, com músicas de temas populares e da militância. Os cantores alternavam-se entre as exibições de alguns filmes, provenientes de um estoque comprado na produtora Lux.

Em seguida, Lucien Descaves fez uma fala sobre “A utilidade do Cinema do Povo”. Até então, tínhamos conhecimento de parte do conteúdo da palestra apenas por

⁶ Cf.: Archives Nationales de France, série AN F713347. Relatório de 19 de janeiro de 1914. As atividades do Cinema do Povo foram vigiadas de perto, seja por agentes policiais nas festas, seja por agentes infiltrados nas reuniões.

⁷ Se tomarmos como referência o preço do quilo do pão em 1913, principal alimento dos trabalhadores tanto do campo quanto da cidade (uma família com dois filhos consumia em média 2 kg por dia), que era 0.40 fr., o valor da entrada no cinema, apesar de modesto, deveria significar uma despesa extra, o que sustenta a ideia de que há um interesse pelo espetáculo em si, e não por ser uma distração barata qualquer (Annuaire statistique (Paris. 1901). 1901-1952). Para os valores de entrada do cinema, cf. Meusy, Jean-Jacques, 2002, p. 288. Sobre a importância do pão no período, cf. Prost, 2014, p. 31-34.

esse relatório policial e por um comentário no jornal *Le Libertaire* do dia 24 de janeiro de 1914 sobre as dificuldades técnicas da projeção, feito por um espectador que esteve presente na festa. Recentemente, Jean-Paul Morel encontrou o texto completo da fala de Descaves, e publicou-o integralmente na revista *1895* em 2011. No documento podemos verificar a ficha completa do filme:

As Misérias da Agulha⁸

Ficha do filme

Direção: Raphaël CLAMOUR

Fotografia: Armand GUERRA

Produção: La Coopérative « Le Cinéma du Peuple »

Lançamento: Première, Grande salle des Sociétés savantes,

8, rue Danton, Paris Ve, 19 de janeiro de 1914.

Elenco:

Louise	Mlle MUSIDORA, des Bouffes parisiens
Laure	Mme Lina CLAMOUR, du Moulin-Rouge
A esposa do militante	Mlle Marion DESCLOS
Georges	M. Raphaël CLAMOUR, de l'Odéon
O patrão	M. MICHELET (Fred), du Châtelet
O militante	M. GAGET, du Châtelet
O contramestre	M. GUERRA, du Grand Théâtre de Barcelone
O pequeno Pierre	Maurice G... (2 anos)
O filho do militante	Marcel B... (6 anos)

O roteiro e a realização foram feitos por Raphaël Clamour (1885-1943), um conhecido artista do teatro e frequentador do meio militante. Clamour, que trabalhava com a também atriz Jeanne Roques (1889-1957), convidou-a para participar do filme. Jeanne Roques já fazia sucesso no cenário teatral e em cabarés, como o *Bouffes Parisiens*, sob o nome artístico Musidora, e assumiu o papel principal da personagem Louise no filme, uma costureira de loja de roupas em Paris⁹.

⁸ O documento vem assim descrito: Brochure de 4 pages. Imprimée pour le « Cinéma du Peuple » par « L'Émancipatrice, Imprimerie communiste, 3, rue de Pondichéry, Paris (XVe) » Dessin de couverture de Henri Sastre. Archives de l'Institut International d'Histoire Sociale (I.I.H.S.), Amsterdam. Ver Morel (2011).

⁹ Sobre a trajetória da atriz, uma das mais celebradas do cinema mudo, pois viria a se destacar na série Irma Vep de Louis Feuillade, ver Lacassin (1970) e Cazals (1978).

Após a fala de Descaves, que fechou a primeira parte da festa, e um entreato de cinco minutos, veio a exibição de *As misérias*. O agente policial informa, nesse momento do relato, que estavam vendendo, também, o “histórico do filme” durante a festa¹⁰. Trata-se, provavelmente, de um breve texto, também escrito por Lucien Descaves e disponibilizado na publicação de Morel:

As Misérias da Agulha

Grande drama social, editado pelo “Cinema do Povo”

O “*Cinema do Povo*” quis, na sua estreia, apresentar ao público um drama social que interessa à mulher.

Não importa o que se diz, a mulher se encontra, na sociedade atual, em uma situação de muita inferioridade em relação ao homem. Diz-se, com razão, que a mulher é explorada duplamente: explorada como produtora e, muitas vezes, explorada em sua casa.

Existe, em Paris, mais de 300 mil mulheres que são obrigadas a alugar seus braços a preços degradantes. Cada manhã, milhares de “Louise” desembarcam nas grandes estações de Paris, vindo do subúrbio. Derramam-se todas nas lojas e ateliers da capital.

Quisemos colocar em relevo por meio do Cinema todas as misérias da mulher moderna, daquela que sofre um pouco em todo lugar por salários de fome.

O “Anjo do lar”, tão preconizado pelos poetas, não existe mais! Restam apenas infelizes maltratadas pelo destino. Nosso feminismo consiste, sobretudo, em elevar a mulher, colocá-la no seu verdadeiro lugar na sociedade, para torná-la igual ao homem em todas as ações sociais.

Queremos, principalmente, que a mulher se interesse pelas questões sociais que podem um dia transformar a condição material e moral de todos os oprimidos.

Se todas as “Louise” se dispuserem a refletir sobre o seu destino infeliz, elas deixarão o seu isolamento mortal; elas se agruparão em organizações de defesa social. Se todos os militantes que querem libertar a mulher nos ajudar, a causa da emancipação feminina terá dado um grande passo, e o “*Cinema do Povo*” não lamentará o esforço que fez para editar *As Misérias da Agulha*. (MOREL, 2011).

¹⁰ Archives Nationales de France, série AN F713347. Relatório de 19 de janeiro de 1914.

Lucien Descaves havia sido vice-presidente da *Ligue française pour le droit des femmes* (Liga francesa pelo direito das mulheres)¹¹. A escolha em inaugurar a série de filmes da cooperativa sobre as diversas categorias de trabalho com a figura da mulher costureira sob o nome de Louise, em homenagem à Louise Michel, a heroína da Comuna de Paris, também chama à atenção. Havia uma pauta claramente feminista no Cinema do Povo, além do tema das categorias de trabalho e da homenagem aos *mortos heroicos*. Pouco abordada na documentação, a presença de duas mulheres no grupo, Henriette Tilly, presidente do *Comité Feminin*¹², e Jeanne Morand, anarquista individualista, contribuiu para a definição da pauta das mulheres como tema dos filmes.

Quanto ao filme, resta uma cópia apenas, conservada na Cinemateca Francesa, muito deteriorada e talvez incompleta, a julgar por algumas sequências em que parecem faltar cenas. Ainda assim, esse restante de 225 metros totaliza 13 minutos que, pelo conjunto, parecem cobrir a totalidade da cópia original. Quando o assistimos pela primeira vez, a impressão que temos é a de precariedade técnica em comparação aos filmes comerciais do período, que imaginamos ser própria das possibilidades da cooperativa. Para ir além dessa sensação do primeiro contato, perguntamo-nos: como o diretor deve ter pensado a realização das cenas e sequências? De que forma as ideias feministas permeiam o filme? E, ainda, onde estão as referências à tradição de representação artística do movimento operário durante o filme, algo que não se apresenta aparente. Faremos uma breve incursão analítica pelo filme com a intenção de resolver tais questões¹³.

A sequência inicial da história se passa na loja em que Louise viria a trabalhar. Abre com um plano médio (a câmera será sempre fixa durante todo o filme) externo, que nos mostra Louise caminhando pela rua com outra mulher mais velha quando, chamada à atenção pela companheira, para na frente de uma loja de roupas que apresenta um anúncio de vaga fixado na vitrine. Com um corte para um plano americano, lemos o anúncio “*Contrata-se uma aprendiz, ganho imediato*” e temos a informação de que

¹¹ A organização foi fundada em 1870 por Maria Deraismes e Léon Richer, e teve Victor Hugo como presidente de honra quando a Liga foi refundada em 1882, após desentendimento entre Derasimes e Richer acerca da luta sufragista. Richer resistira à pauta por considerar o voto das mulheres um risco aos ideais republicanos e democráticos, por supostamente representar a chance do domínio do catolicismo francês pelas eleições. O caso da Liga francesa é emblemático na denúncia da marca da tentativa de homens em capitanear o movimento feminista organizado no século XIX. Em obra de 1921, referência na história da Liga, em comemoração aos seus 50 anos, o grande homenageado é Léon Richer. Cf. Viviani (1921).

¹² O grupo surgiu em 1912 e não havia sido criado como uma organização propriamente feminista, vertente que se aproximou de forma mais contundente na segunda metade de 1913, quando o “caso Emma Couriau” tomou grandes proporções na CGT, como veremos mais adiante. Ver, por exemplo, Les Archives Nationales (AN) F713054. Relatório de polícia de 5 de novembro de 1913.

¹³ Para a base metodológica sobre o instrumento da análise fílmica ver, por exemplo: Goliot-Lété; Vanoye (2012); e Jullier; Marie (2009).

aquele tipo de trabalho só poderá ser preenchido por uma mulher, e sem formação. Aparentemente, Louise se mostra resistente a entrar na loja para saber da vaga, mas é convencida pela companheira. Na loja, a dona recebe um casal de clientes burgueses e apresenta o modelo de um vestido para a mulher a partir de uma manequim funcionária da loja. A cena denuncia a frivolidade do tipo de comércio em questão. A sequência se encerra com a saída desses clientes e a entrada de Louise e a amiga, que convence a dona da loja a receber a heroína como aprendiz de costureira.

Nessa primeira sequência já notamos uma opção por uma abordagem mais direta ao tema, sem proposição de simbolismos formais. Tal estratégia não deve ser vista com descrédito, mas antes compreendida pela afirmação de uma representação da luta adotada pelos militantes do Cinema do Povo. Notamos, ainda, que as mulheres serão não apenas o tema, mas também a representação central do filme.

Cenas iniciais de *As misérias da agulha*



Figura 1: Amiga de Louise (provavelmente a personagem Laure) para Louise diante da loja.



Figura 2: Louise parece resistir à oferta de emprego anunciada pela loja.



Figura 3: No interior da loja, a dona mostra vestido para clientes burgueses.



Figura 4: Em seguida, aceita Louise como aprendiz.

Fonte: *Les misères de l'aiguille* (*As misérias da agulha*) (1914)

Mesmo que as mulheres tradicionalmente estivessem presentes na luta popular da primeira metade do século XIX, na militância do movimento operário francês elas passaram a ser admitidas apenas como enfermeiras ou cantineiras e, se fossem carregar armas, teriam de se vestir como homens. A representação artística delas no começo do século XX, portanto, raramente as colocava em posição de protagonismo. Na iconografia republicana clássica, à frente das manifestações ou desfiles, elas se congelam como símbolos, na *Marianne*, última maneira de transformar a mulher em objeto, representação do próprio “povo”. No movimento operário, a mulher quase nunca está sozinha, ela compartilha as tarefas e a miséria da família. Ela é, antes de tudo, a mãe de família, tendo em seus braços um bebê, e em volta dela outras crianças para alimentar. É ela quem alimenta, consola e brinca com as crianças. A imagem que temos dela é bastante tradicional e, não fosse pelos interiores modestos das casas onde são representadas, elas poderiam ser qualquer mulher de outra classe¹⁴.

Representações de mulheres no jornal *Les Temps Nouveaux*



Figura 5: *Diga-lhes que não matem os papais nas greves*. Georges Bradberry.

Fonte: *Les Temps Nouveaux – Supplément littéraire*, 5 mai. 1906



Figura 6: Sem título (uma mãe e duas crianças). Charles Angrand.

Fonte: *Les Temps Nouveaux*, 27 jun. 1914

¹⁴ Para esses aspectos da representação feminina nas artes, ver: Dardel, 1980, p. 133; Agulhon, 1976; Chenut, 2012, p. 437-452; Riot-Sarcey, 2005, p. 362-378.

Em um dos desenhos mais representativos dessa perspectiva, “Diga-lhes que não matem os papais nas greves” (Figura 5), de autoria de Georges Bradberry, publicado em 1906 no *Les Temps Nouveaux*, praticamente todos os elementos dessa tradição em reservar às mulheres o espaço doméstico e maternal, sempre na retaguarda das lutas, configuram-se por completo. Diante da brincadeira inocente da criança com seus soldados de chumbo, o clima de violência vivido pelos trabalhadores franceses nos anos 1905-1907 é evocado: após numerosas greves sangrentas, o exército é culpado por estar ao lado do capitalismo contra os operários em greve. O papel da mulher operária é o da mãe que fica em casa cuidando dos filhos, preocupada com o retorno do homem, enquanto o marido é quem faz a greve.

Outro desenho no *Les Temps Nouveaux*, de 1914 (Figura 6), do artista neoimpressionista Charles Angrand, discípulo de Seurat, expressa essa exemplificação tradicional da representação das mulheres na militância do começo do século XX na França. O desenho, contemporâneo ao filme do Cinema do Povo, foi capa da edição e traz a cena de uma mulher trabalhadora só, com um bebê e uma criança. A expressão é de tristeza e pesar, muito provavelmente em um esforço do autor em transmitir a sensação da eminente ida dos homens trabalhadores para a guerra que se arvorava. Diante da ausência do homem, é tema recorrente a mulher trabalhadora como responsável pelo ambiente domiciliar e familiar. O drama resume-se à falta do homem, seja por seu empenho na militância, seja pela vida que lhe é roubada pelo Estado ao promover a guerra. A essa mulher representada resta a fé na capacidade e sorte na luta desse homem, tendo ela pouco ou nada a fazer a não ser se juntar às crianças na torcida por sua volta à casa.

O filme parece querer se diferenciar dessa tradição. Claro, temos indicações da conformidade da mulher operária à vida familiar, como na sequência que se segue à cena inicial, porém, sempre com algum apontamento para diferenciação que tende ao feminismo. Apesar da falta dos intertítulos, que deviam fazer parte do filme original, imaginamos que, ao ser empregada na loja, Louise tenha garantido alguma renda para sua casa – que é modesta, porém confortável –, onde chega com seu filho e algumas compras. Dentre as aquisições, um pequeno cavalo de brinquedo, com o qual Louise coloca a criança para brincar. Nesse momento, temos a representação tradicional, em que a mulher é a única responsável pelos filhos. Entretanto, entra em cena o pai, que chega em casa e brinca de maneira tão entusiasmada com a criança quanto a mãe, algo inexistente nos desenhos, e raro nos retratos familiares dos filmes comerciais. Seria uma indicação da mulher emancipada dentro de casa?

Cena familiar de *As misérias da agulha*



Figura 7: Louise brinca com seu filho. Imagem a princípio tradicional nas representações artísticas do movimento operário no período.



Figura 8: O pai chega e brinca efusivamente com a criança.

Fonte: *Les misères de l'aiguille (As misérias da agulha)*, 1914

O filme prossegue e mais detalhes de uma representação da mulher oposta à forma tradicional parece se apresentar. Louise recusa a submissão física ao seu patrão, como vemos na sequência seguinte a essa do ambiente familiar. Ela entra no escritório do patrão, provavelmente convocada por ele, que então passa a assediá-la, chegando ao ponto de tentar beijar seu pescoço, ao que ela reage com um tapa.

No espaço urbano, um breve retrato das precárias condições de trabalho a que as mulheres eram submetidas destaca o predomínio do trabalho no ambiente doméstico e nas lojas, marcado pelos inúmeros abusos dos patrões. Em recenseamento de 1906, contavam-se 7,69 milhões de mulheres ativas, e mesmo que muitas trabalhadoras domésticas não estivessem contabilizadas, elas deviam representar cerca de 10% do total dessas trabalhadoras (MARUANI; MERON, 2012)¹⁵. O problema havia sido tema de um desenho de Delannoy em 1907, no *Les Temps Nouveaux* (Figura 9), que pode ser comparado com a cena em que Louise reage ao assédio do patrão.

¹⁵ Para essa questão e outras relacionadas ao mundo do trabalho feminino no início do século XX, bem como a militância das mulheres ver, também, os estudos clássicos de Marie-Hélène Zylberberg-Hocquard: *Féminisme et syndicalisme en France* (1978) e *Femmes et féminisme dans le mouvement ouvrier français* (1981).

A mulher trabalhadora urbana diante do patrão

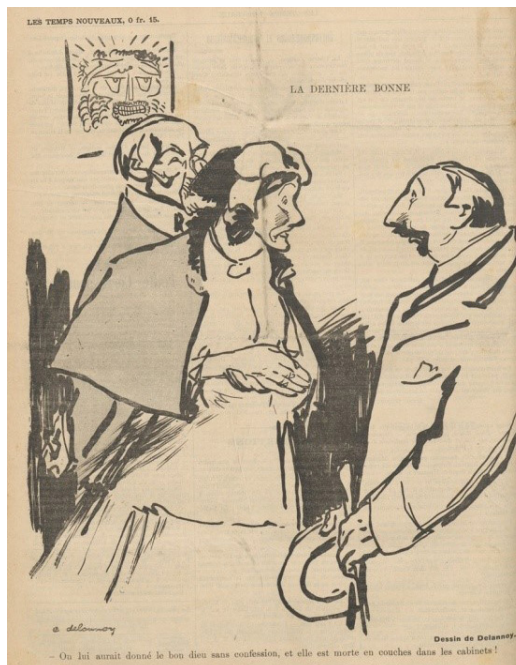


Figura 9: “Ela era uma santa e não tínhamos do que desconfiar, e morreu dando à luz no escritório!”. Delannoy. *La Dernière Bonne* (A última empregada).

Fonte: *Les Temps Nouveaux*, 11/05/1907



Figura 10: Louise reage com tapa ao assédio do patrão. A cena, como outras no filme, coloca a mulher em posição ativa contra a opressão, representação rara à época, mesmo no meio militante.

Fonte: *Les misères de l'aiguille* (*As misérias da agulha*), 1914

A trabalhadora doméstica de Delannoy (Figura 9) não está presente de forma objetiva no desenho; ela morreu dando à luz no escritório, o que nos é informado pela interação dos patrões, que são alvos da crítica do autor pela hipocrisia comum aos burgueses: o escamotear da exploração e do abuso, e o falso moralismo. A “*bonne à tout faire*”, categoria polivalente de empregada doméstica – muito similar a sua correspondente brasileira ainda no início do século XXI – se mudava para a capital em fuga da província, na esperança de juntar alguma renda. As longas jornadas de trabalho, o salário baixo e a solidão podiam resultar, frequentemente, em doenças e na prostituição. No caso de Louise, o simples fato de reagir a um abuso do patrão é significativo, e se diferencia das demais representações tradicionais. A reação de Louise, entretanto, não deve ter ficado sem resposta. O patrão, contrariado, faz com que ela se retire do escritório, episódio que traria consequências para a sua casa.

O marido, figura secundária na trama, também sofre as misérias do mundo do trabalho. Tendo como tema a lógica da exploração clássica na fábrica, a sequência seguinte se passa numa linha de produção litográfica, onde o marido trabalha. Vemos o contramestre entrar em cena pelo plano de fundo. Ele passa uma tarefa aos funcionários, que datilografam sentados à máquina: primeiro, ainda ao fundo, entrega um papel a um dos trabalhadores, não sem gesticular em tom de ameaça; depois, no primeiro plano, dirige-se ao segundo e passa a tarefa a ele, não deixando dúvidas sobre o seu papel fiscalizador¹⁶.

A mesma lógica de movimentação no quadro se repete na cena seguinte. Também em plano médio, temos o salão com as máquinas tipográficas à disposição em profundidade. Um operário, jovem e possivelmente inexperiente, abaixa-se para apanhar algo no corredor entre os aparelhos, quando o contramestre se revela vindo do plano de fundo em sua direção, e o repreende duramente, enxotando-o a golpes com a mão e pontapé.

¹⁶ O contramestre era um dos principais alvos da revolta dos trabalhadores, pois além de vigiar pelo olhar e regular o ritmo do trabalho pelo controle técnico que detinha, invariavelmente praticava todo tipo de abuso contra as mulheres. Ver, por exemplo, Perrot (1988, p. 70).

O contramestre, o militante e o pelego na fábrica de litografia

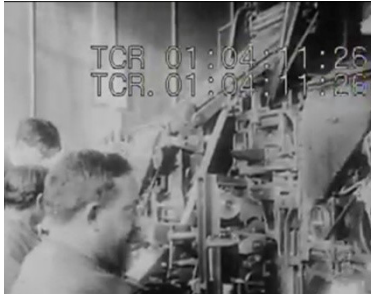


Figura 11: No fundo do plano, o contramestre passa instruções em tom energético ao funcionário.



Figura 12: Caminha em direção ao primeiro plano, e passa as instruções ao segundo funcionário.



Figura 13: Após vir pelo plano de fundo, o contramestre repreende o jovem funcionário. De jaleco branco, o militante enfrentará o contramestre.



Figura 14: Depois da briga com o militante, a sala é esvaziada pelos trabalhadores em solidariedade ao colega militante. O contramestre volta e encontra apenas o funcionário George, marido de Louise, que se negou a parar o trabalho para se juntar aos colegas.

Fonte: Les misères de l'aiguille (*As misérias da agulha*) (1914)

Outro operário, certamente o personagem “militante”, intercede e ameaça agredir o contramestre, que o convoca à direção. Todos os demais operários seguem o colega rumo à direção em protesto e apenas um permanece na produção, dando continuidade ao seu trabalho normalmente. Este deve ser o marido de Louise. O marido, um *jaune* (pelego, na acepção popular operária), desinteressado pela luta solidária dos trabalhadores, um dia sofrerá as consequências do seu alheamento à luta coletiva. A atuação de Armand Guerra, o contramestre, se destaca. Os movimentos são teatrais, porém, o personagem adequa-se plasticamente ao quadro fílmico e ajuda na composição cênica, pois cresce em cena na medida em que deve ser visto; torna-se inescapável ao espectador, na medida em que sua função opressora surge e se impõe ao trabalhador.

Trata-se da cena com a maior incidência de preocupação estética, em que a elaboração formal se destaca em relação ao restante do filme. Tal empenho teria se dado aleatoriamente? Ora, mesmo que aparente uma simples ambientação, a litografia se apresentava como importante referência para um ensaio de virada feminista da militância das mulheres do movimento operário francês, o que vinha ocorrendo com mais força no ano de 1913. A referência imediata para essa agitação é o chamado “caso Emma Couriau”.

A federação de sindicatos do Livro, segundo Guillaume Davranche, era a mais reformista e a mais centralista da CGT, e junto com a dos sindicatos das fábricas de litografia, era também a mais machista. Apesar de o comitê central federativo ter fornecido meios favoráveis, e da defesa das mulheres por uma minoria dos sindicatos, a base sindical era em sua maioria hostil ao emprego e à sindicalização de mulheres. Mesmo após a aprovação apertada da questão em um congresso em 1910, a direção acabou autorizando os sindicatos afiliados a agirem como bem entendessem sobre o tema. Assim que, em abril de 1913, Emma Couriau, uma operária de tipografia, esposa de Louis Couriau, também trabalhador de tipografia e sindicalizado em Lyon, demandou a sua sindicalização após dezessete anos de trabalho no meio profissional. Além de ter recusado a adesão de Couriau, o sindicato penalizou o marido por ter deixado sua esposa trabalhar no meio (DAVRANCHE, 2014, p. 328-329).

O caso acabou ganhando notoriedade junto à CGT – e mesmo ao feminismo burguês – após o envolvimento da *Fédération féministe du Sud-Est* que, na figura de Marie Guillot, demandou à federação dos sindicatos do Livro uma resolução para o problema, ao mesmo tempo em que acionou os mais importantes jornais militantes. O caso teve, então, grande reação pública de notórios militantes como Émile Pouget e Pierre Monatte, que repudiaram e demandaram respostas práticas do sindicato em Lyon. Ainda assim, o sindicato não cedeu e, diante do impasse imposto pela amarra autonomista das federações e de seus sindicatos localmente, a saída encontrada foi tornar possível a adesão das mulheres ao nível confederativo, por meio de um organismo híbrido na forma de uma liga sindical feminina. O caso se desdobraria, ainda, em um grande encontro de mais de mil pessoas em dezembro de 1913, organizado por associações feministas burguesas e de trabalhadoras, que pautaram a organização de trabalhadoras em sindicatos separados dos homens. De acordo com a documentação apurada por Davranche, essa discussão não era nova, e remetia ao congresso da federação dos sindicatos de Vestimentas de 1910. Naquela ocasião, em 1910, ficara decidido por se manter os sindicatos mistos, com a possibilidade de

criar seções femininas separadas, tal como foi sugerido após o caso Emma Couriau (DAVRANCHE, 2014, p. 331-332).

O ambiente tipográfico não era apenas mais um espaço de exploração capitalista do trabalhador. Sua idiossincrasia, na experiência do movimento operário francês em 1913, remete a esse lugar de embate de posições e tendências não apenas do feminismo, mas do próprio conjunto dos movimentos sociais do período. A fábrica tipográfica representada em *As misérias* pretende expressar, diante das circunstâncias que viviam os militantes à época, esse ambiente dominado pelo universo masculino, em que a vileza não se limitava à opressão do contramestre sobre os trabalhadores, estendendo-se ao mundo militante como opressão vivida pelas mulheres trabalhadoras e militantes na França daquele ano.

A esse ambiente vil, somava-se aquele que compreendia o de maior drama na vida das trabalhadoras parisienses – o doméstico. Na sequência seguinte vemos Louise desempenhando o seu trabalho em casa. Compra os tecidos de que precisa na rua, volta para casa e começa a costurar. Vemos, agora, que a casa parece ser mais modesta, menor, possivelmente uma mansarda. O ambiente onde ela costura é também onde a criança e o marido dormem. Este, por sua vez, está doente e provavelmente desempregado. Louise, cansada, cai no sono. A partir da montagem, tende-se a imaginar que ela esteja sonhando, mas acreditamos que se trate de uma tentativa de narrativa em paralelo. Numa metade do quadro, vemos uma cena com o seu patrão e uma mulher, que vivem bem, que podem passear pela cidade de charrete, e ir a um bom restaurante, mas não sem antes se depararem com um mendigo que pede ajuda. A tentativa de reproduzir a contradição social é realizada de maneira precária do ponto de vista técnico, sobrepondo a metade transversal da tela com as cenas da narrativa paralela.

O destaque da cena vem da representação do trabalho doméstico desempenhado por Louise. O caráter informal dessa categoria dificultava a plena visualização de suas implicações na relação de exploração da mulher. Perrot, ao falar sobre a proletarianização da mulher urbana diante do trabalho doméstico, ressalta o papel da máquina de costura nessa relação:

A condição de operária só será revalorizada no início do século XX como uma contraposição aos abusos do *sweating system* (trabalho a domicílio enquadrado dentro da indústria de confecção), ligados em grande parte aos ritmos impostos pela máquina de costura. E é ainda toda uma história de um sonho subvertido. Inicialmente objeto de desejo por parte das mulheres, que nela viam o

meio de conciliar suas tarefas e talvez ganhar tempo – a Singer faz bater muitos corações –, a máquina de costura assim se converteu no instrumento de sua servidão: a fábrica a domicílio. Nesse caso, é preferível a outra (PERROT, 1988. p. 198-199).

O domínio do trabalho de costura em casa guardava semelhanças com o paternalismo na gestão do trabalho têxtil durante o século XIX, setor chave da primeira industrialização. A autonomia dos trabalhadores no ambiente familiar, em que as obrigações da produção se transferiam para a relação entre pais e filhos, ajudava na dissimulação da exploração industrial têxtil. Após uma rápida fase de ludismo francês, de revolta dos trabalhadores têxteis com as máquinas que iam sendo implantadas nas indústrias rurais na primeira metade do século XX, máquinas e teares menores para uso domiciliar começaram a ser usadas como forma de aplacar o desprezo e a revolta desse trabalhador para com o ambiente fabril (PERROT, 1988, p. 25-34).

Em um desenho de Bernard Naudin para o *Les Temps Nouveaux* em 1914, a realidade dos trabalhadores têxteis domésticos do século XIX é retratada para divulgar a peça *Les tisserands* de Gerhart Hauptmann, um drama a respeito da miséria vivida em 1840, representada pela primeira vez em Paris em maio de 1893 no *Théâtre Libre*, e que seria reapresentada na semana em que o desenho foi publicado (DARDEL, 1980, p. 289). No desenho, o pai repousa visivelmente fatigado sobre o tear, ladeado pela mãe com uma criança, ambas com semblante de sofrimento. A cena se assemelha muito ao *tableau* de *As misérias*, em que Louise trabalha na máquina de costura e deita sobre ela, vencida pelo cansaço.

O marido não resiste à doença e morre ao final da sequência. Desesperada, Louise pega a corda do varal acima do berço do filho, toma a criança em seus braços e sai para a rua. Há um corte para um plano geral externo, com a câmera posicionada sobre a praia de pedras, em que vemos o rio e, no segundo plano, uma ponte. Louise vem pelo plano de fundo do quadro, aturdida, mas resoluta do que está prestes a fazer. Alternadamente, vemos a saída de trabalhadores de um encontro (assim parece) em alguma Bolsa de Trabalho, ou *Maison du Peuple*, próxima à margem do rio para onde Louise está se dirigindo naquele momento. Entre as pessoas que saem, vemos com dificuldade (devido à deterioração do filme) o militante vindo em direção à câmera de mãos dadas com uma criança. Ambos passam pela praia, e avistam Louise, prestes a se jogar no rio amarrada ao filho. Impedem-na, então, de cometer o suicídio, e a levam para a cooperativa de lingerie “*L’Entraide*”, acabando assim a cópia do filme que chegou aos dias atuais.

O trabalho têxtil doméstico: a família no século XIX e a mulher com a sua máquina de costura no começo do século XX



Figura 15: “Desenho composto por Bernard NAUDIN, para o programa das nossas apresentações de “Tisserands””.

Fonte: *Les Temps Nouveaux*, 14/03/1914



Figura 16: Em seu pobre domicílio, Louise cai cansada sobre a máquina de costura. Ao fundo, também dormem seu marido doente e seu filho.

Fonte: *Les misères de l'aiguille (As misérias da agulha)*, 1914

A sequência confirma o que a programação do primeiro dia de exibição relacionava entre os objetivos do filme: “Se todas as ‘Louise’ se dispuserem a refletir sobre o seu destino infeliz, elas deixarão seu isolamento mortal; elas se agruparão em organizações de defesa social” (MOREL, 2011).

Isabelle Marinone (2009), em sua pesquisa sobre o anarquismo no cinema na França, dedica um capítulo de sua tese – publicada como livro apenas em português no Brasil – ao Cinema do Povo. A autora apresenta a tese de que o grupo é heterogêneo, em termos de orientação política, no campo das lutas do movimento operário francês à época, observando corretamente o que o próprio estatuto de fundação estabelecia em suas regras de adesão ao Cinema do Povo que, por sua vez, asseverou esse ponto nas diversas publicações de divulgação de suas atividades na imprensa militante. Entretanto, a vontade expressa como projeto pelos militantes nem sempre ultrapassa os limites materiais que lhes são impostos. Nesse caso, os limites eram não apenas os de gênero, mas, também, os da força imposta pelo maior número de militantes ligados à *Fédération Communiste-Anarchiste* (FCA – principal organização de vertente coletivista e discordante do socialismo parlamentar na França no período) no Cinema do Povo¹⁷. A ideia de feminismo, assim, ajustava-se ao ideal anarquista-comunista, tendência mais predominante do que a do anarquismo individualista de Jeanne Morand¹⁸. Ao final, o filme indica que, mais do que entre suas companheiras mulheres, a luta pela emancipação feminina deveria vir pela ajuda mútua de classe, e não de gênero.

O filme *As misérias*, assim como os outros do Cinema do Povo, foi produzido tendo como espelho formal a tradição já existente da narrativa dos filmes comerciais, que se encontrava em vias de dramatização do discurso. Os militantes do grupo buscaram realizar seus filmes tendo como base a narrativa do cinema anterior à montagem analítica clássica, tal como a percebiam nos filmes da Gaumont e Pathé. Ainda assim, pela experiência da prática cinematográfica, puderam construir seus

¹⁷ O Cinema do Povo tinha como diretor o sindicalista anarquista-comunista Yves Bidamant. Além de Bidamant, os membros mais atuantes do grupo como Henri Siroille, Robert Guérard (originalmente roteirista de *Les misères*), Émile Roussel e Henriette Tilly, eram todos membros da FCA, assim como os apoiadores mais proeminentes, como Sébastien Faure, Pierre Martin e Jean Grave. Quanto aos socialistas, o único membro atuante foi o cantor Montéhus, ele mesmo o provável infiltrado da polícia no grupo. Para esses dados e detalhes da influência da FCA sobre o Cinema do Povo e sobre os movimentos sociais na França no período, ver a nossa tese, capítulos 1 e 2 (MUNDIM, 2016).

¹⁸ O termo anarquista-comunista identifica a tendência histórica do movimento anarquista que se opôs aos anarquistas individualistas. Esses últimos eram partidários da emancipação pelo viés moral, poderiam ser adeptos à propaganda pelo fato, e geralmente eram contrários ao sindicalismo, principal via adotada pelos anarquistas-comunistas. O termo foi criado entre os próprios anarquistas na década de 1880. Ver: Mundim (2016, p. 94-102).

próprios repertórios de representações e soluções para o discurso fílmico. O que se apresentou como potencial em *As misérias*, gradativamente se confirmou com a produção de *O velho estivador* e, principalmente, com *A Comuna*.

Ao centrarem a narrativa na mensagem do conteúdo, os realizadores do Cinema do Povo buscavam soluções cinematográficas que apontavam para possíveis formas de estabelecer a montagem e a encenação próprias. Tal exercício poderia vir a ter criado de fato um novo estilo, mudando “o rumo e os métodos da produção francesa” como disse já na década de 1930 Armand Guerra, o referido ator e fotógrafo de *As misérias*, e também diretor de *A Comuna*¹⁹. Relevante sinal dessa liberdade experimentada pelo Cinema do Povo – que convém lembrar, era a primeira experiência cooperativa de cinema desvinculada do meio comercial –, é o fato de terem criado *As misérias* que, diante da breve análise aqui apresentada, pode ser considerado o primeiro filme francamente feminista, e isso oito anos antes de *La Souriante Madame Beudet* (*A Sorridente Madame Beudet*, *Colisée Films*, 1922), de Germaine Dulac, ainda tido como o primeiro filme feminista da história do cinema.

Referências bibliográficas

AGULHON, M. Un usage de la femme au XIXe siècle: l'allégorie de la République. Mythes et représentation de la femmeau. *Romantisme*, Paris, n. 13-14, p. 143-152, 1976. doi: 10.3406/roman.1976.5059.

CAZALS, P. *Musidora: la dixième muse*. Paris: Éditions Henri Veyrier, 1978.

CHENUT, H. Anti-feminist caricature in France: politics, satire and public opinion, 1890–1914. *Modern & Contemporary France*, London, v. 20, n. 4, 2012. doi: 10.1080/09639489.2012.720433.

DARDEL, A. *Catalogue des dessins et publications illustrées du Journal Anarchiste «Les Temps Nouveaux» 1895-1914*. Dissertação (Doutorado em História da Arte). Université de Paris IV, Paris, 1980.

DAVRANCHE, G. *Trop jeunes pour mourir: ouvriers et révolutionnaires face à la Guerre (1909-1914)*. Aulnay-sous-Bois: L'Insomniaque/Libertalia, 2014.

GOLIOT-LÉTÉ, A.; VANOYE, F. *Précis d'analyse flmique*. 3. ed. Paris: Armand Colin, 2012.

¹⁹“No início da guerra, foi o fim da Cooperativa produtora Le Cinéma du Peuple, que parecia destinada a mudar o rumo dos métodos da produção francesa. A partir daquele momento [...] tenho viajado por quase toda a Europa, parte da Ásia Menor e África, e tenho trabalhado em muitos países. Mas, nunca encontrei novamente a oportunidade de organizar uma cooperativa semelhante à parisiense.” (GUERRA, 1935).

GUERRA, A. Algo sobre la cooperativa UCCE. Armand Guerra, Popular Film, Espanha, 1935.

JULLIER, L.; MARIE, M. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

LACASSIN, F. *Musidora – anthologie du cinéma n° 59*. Paris: L'avant Scène du cinéma, 1970.

MARINONE, I. *Cinema e anarquia: uma história “obscura” do cinema na França (1895-1935)*. Tradução: Adilson Inácio Mendes, Carlos Roberto de Souza, Fernanda Murad, Flávia Lago. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

MARUANI, M.; MERON, M. *Un siècle de travail des femmes en France (1901-2011)*. Paris : La Découverte, 2012.

MEUSY, J-J. *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*. Paris: CNRS, 2002.

MOREL, J-J. Lucien Descaves: pour le «Cinéma du Peuple». 1895. *Mille huit cent quatre-vingt quinze*, Paris, v. 64, 2011. doi: 10.4000/1895.4394.

MUNDIM, L. F. O público organizado para a luta: o Cinema do Povo na França e a resistência do movimento operário ao cinema comercial (1895-1914). Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Université Paris 1 Sorbonne, Porto Alegre, 2016, 290 f.

PERROT, M. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução: Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PROST, A. *Si nous vivions en 1913*. Paris: Grasset, 2014.

RIOT-SARCEY, M. Les femmes et la gauche en France : entre discours émancipateurs et pratiques de domination. In: BECKER, J-J. et al. *Histoire des gauches en France*. Paris: La Découverte, 2005.

VIVIANI, R. et al. *Cinquante-ans de féminisme: 1870-1920*. Paris: Edition de la Ligue Française pour le Droit des Femmes, 1921.

ZYLBERBERG-HOCQUARD, M. *Féminisme et syndicalisme en France*. Paris: Anthropos, 1978.

ZYLBERBERG-HOCQUARD, M. *Femmes et féminisme dans le mouvement ouvrier français*. Paris: Editions ouvrières. 1981.

Arquivos Consultados

ARCHIVES NATIONALES. Pierrefite-sur-Seine. França. Série F/7 *Police Générale*.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Sítios *François Mitterrand* e *Richelieu*. Paris, França.

CENTRE D'ÉTUDES, DE DOCUMENTATION, D'INFORMATION ET D'ACTION SOCIALES. CEDIAS Musée Social. Paris, França.

Jornais Consultados

La Bataille Syndicaliste, Paris, 1913-1914.

Le Libéraire, Paris, 1913-1914.

Les Temps Nouveaux, Paris, 1913-1914.

Referências audiovisuais

L'HIVER! Plaisirs des riches! Souffrances des pauvres! (*O inverno! Prazer dos ricos! Sofrimento dos pobres!*). Paris: Cinema do Povo, 1914.

LA COMMUNE (*A Comuna*). Armand Guerra. Paris: Cinema do Povo, 1914.

LA SOURIANTE Madame Beudet (*A sorridente Madame Beudet*). Germaine Dulac. Paris: Colisée Films, 1922.

LE VIEUX docker (*O velho estivador*). Armand Guerra. Paris: Cinema do Povo, 1914.

LES MISÈRES de l'aiguille (*As misérias da agulha*). Raphaël Clamour. Paris: Cinema do Povo, 13 min. 1914.

LES OBSÈQUES du citoyen Francis de Pressensé (*As exéquias do cidadão Francis de Pressensé*). Paris: Cinema do Povo, 1914.

VICTIME des exploiters (*Vítima dos exploradores*). Paris: Cinema do Povo, 1914.

Ilustrações

ANGRAND, C. Sem título (uma mãe e duas crianças). *Les Temps Nouveaux*, Paris, 27 jun. 1914.



BRADBERRY, G. Dis leur qu'ils ne tuent pas les papas dans les grèves. *Les Temps Nouveaux*, Paris, 5 maio 1906.

DELANNOY. La Dernière Bonne. *Les Temps Nouveaux*, Paris, 11 maio 1907.

NAUDIN, B. “Dessin composé par Bernard NAUDIN, pour le programme de nos représentations des “Tisserands””. *Les Temps Nouveaux*, Paris, 14 mar. 1914.

submetido em: 1 jul. 2018 | aprovado em: 4 fev. 2019



Paulo Emílio e a formação dos estudos históricos de cinema na Europa

Paulo Emílio and the formation of historical studies of cinema in Europe



Rafael Morato Zanatto¹

¹ Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). E-mail: rafael_zanatto@hotmail.com

Resumo: neste artigo, pretendemos demonstrar como Paulo Emílio Sales Gomes participou da formação dos estudos históricos de cinema na Europa ao realizar a pesquisa sobre Jean Vigo, na qual delineia algumas reflexões sobre a recepção crítica e histórica dos filmes do cineasta a partir de fontes de pesquisa como livros, jornais e revistas de cinema, a fim de compreender dissensos e continuidades entre as críticas tecidas no calor da hora, as lembranças daqueles que haviam sido contemporâneos e a crítica histórica que então se intensificava nas décadas de 1940 e 1950 na Europa. Ao comentar a bibliografia produzida no período, Paulo Emílio irá aperfeiçoar uma estratégia de ação voltada à formação dos estudos históricos de cinema no Brasil.

Palavras-chave: Paulo Emílio; crítica de cinema; história do cinema.

Abstract: this article aims to show how Paulo Emílio Sales Gomes participated in the formation of the historical studies of cinema in Europe when carrying out the research on Jean Vigo, on which he delineates some reflections on the critical and historical reception of his films from sources of research, such as books, journals and film magazines, in order to understand dissension and continuity between the critiques in the heat of the moment, the memories of those who had been contemporaries, and the intensifying historical critique in the 1940s and 1950s in Europe. By commenting on the bibliography produced in the period, Paulo Emílio will improve an action strategy focused on the formation of historical cinema studies in Brazil.

Keywords: Paulo Emílio; film criticism; film history.

A ampliação dos estudos históricos do cinema, ou da formação da história do cinema propriamente dita, tem se proliferado no Brasil nos últimos anos. É tema de colóquios², seminários temáticos³, objeto de grupos de pesquisa⁴ ou, ainda, tema de livros como *Humberto Mauro, cinema, história* (2013), de Eduardo Morettin, *Alex Vianny: crítico e historiador* (2003), de Artur Autran, coletâneas como *A nova história do cinema brasileiro* (2018), organizada por Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman etc., são, em conjunto, iniciativas que na maioria das vezes estabelecem o diálogo aos procedimentos críticos, retirados da crítica de arte, aos procedimentos históricos, mais afinados à análise da sociedade e à problematização de fontes de pesquisa. O encontro entre métodos de pesquisa histórica e crítica cinematográfica parece delinear uma reflexão, talvez um método comum, capaz de analisar a linguagem e o estilo de uma obra em uma sociedade específica, inscrita no tempo. Diante dessa ordem de preocupações, encontramos na obra de Paulo Emílio Sales Gomes valiosas sugestões para entendermos como a crítica de cinema se tornou história a partir do estabelecimento de metodologias voltadas à compreensão do cinema enquanto arte, fenômeno e objeto de interesse histórico.

Recepção crítica e histórica

A comparação entre a recepção crítica e histórica do cinema se constitui como uma importante chave para a compreensão do problema, que recebeu um tratamento singular na obra do crítico e historiador de cinema Paulo Emílio, mais precisamente em suas meditações sobre a recepção da obra do cineasta francês Jean Vigo. Ao examinar a obra de Paulo Emílio, Mendes nos informa que é na pesquisa sobre o cineasta que a análise interna dos filmes amplia-se à medida que se relaciona a critérios histórico-biográficos ao investigar as mediações cinematográficas e sua continuidade artística (MENDES, 2009), mas o autor não nos atenta para a importância do método historiográfico delineado para tanto: a comparação direta entre a recepção crítica e histórica ao filme, a fim de dosar até que ponto as relações entre obra e sociedade impactam o desenvolvimento estilístico do cineasta, assim como analisar sua recepção no contexto de produção para mesurar o impacto da obra na sociedade.

² I e II Colóquio Internacional de Cinema e História da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) 2016 e 2017.

³ História, Cinema e Televisão da Associação Nacional de História (ANPUH), 2017 e 2018.

⁴ Grupo de Pesquisa História e Audiovisual: circularidades e formas de atuação do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). ECA/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP.

////////////////////////////////////
Ao refletir sobre a recepção histórica da obra de Vigo, podemos afirmar que Paulo Emílio investiga o processo que transformou o filme de um cineasta até então pouco conhecido em obra incontornável da história do cinema. É um trato essencialmente histórico, que examina os impactos dos acontecimentos posteriores no modo como os críticos e historiadores analisam os filmes de Vigo, como a ascensão do nazismo (1933), os processos de Moscou (1937) e a guerra de 1939-1945. Nesse conjunto, o caráter libertário dos filmes de Vigo possui excelência na historicização do sistema que interliga obra e sociedade inscritas no tempo, sendo para Paulo Emílio um excelente campo de experimentação – o filme foi censurado, esquecido, e após a renovação dos estudos e do desenvolvimento da dimensão histórica do cinema, recuperado – tema do artigo mais importante dentre os publicados em revistas sobre Jean Vigo entre 1951 e 1953: *L'oeuvre de Vigo et la critique historique* (1953), publicada posteriormente em português na *Revista de Cinema* em janeiro de 1955.

No artigo, Paulo Emílio apresenta o método que aplicará na análise de Vigo: a divisão da recepção de sua obra em duas fases distintas, ou seja, ao separar recepção imediata de recepção histórica, o crítico brasileiro observa a presença de “duas posições muito diferentes dos espíritos sobre Vigo”. Ao tratar da recepção crítica, Paulo Emílio analisa o trabalho de escritores como Maurice Bardèche, Robert Brasillach e Carl Vincent, cujas posições seriam insignificantes em comparação ao artigo de Alberto Cavalcanti, publicado em 1934 no *Cinema Quarterly*, em Londres (GOMES, 1953, p. 67, tradução nossa). Paulo Emílio detecta no cenário cultural pós 1945 novos estímulos e debates que os filmes de Vigo sugerem, em um momento em que críticos como Bazin reclamam ao cinema uma estética social.

Diante dessas novas proposições cinematográficas, os filmes de Vigo despendem papel fundamental para os novos cineastas, críticos, historiadores e cineclubistas, que passam a estudar suas lições e acrescentar comentários sobre o cineasta em suas obras. Podemos dizer que Paulo Emílio detecta o renascimento de um cineasta esquecido e já falecido, mas avaliando as produções, o crítico observa que os debates se resumiam a comentários sumários como o de Marcel Lapiere: “É uma das mais belas esperanças do cinema francês que desaparece” (GOMES, 1953, p. 68, tradução nossa).

No conjunto da crítica francesa, Paulo Emílio destaca a tentativa de Georges Sadoul em estabelecer noções mais completas e ainda assim pouco relevantes sobre a biografia do cineasta. Para o brasileiro, Sadoul não compreende historicamente a recepção dos filmes de Vigo nos 1930, ao julgar com olhar contemporâneo aqueles espectadores que não souberam assistir aos filmes. O julgamento de Sadoul preserva uma modalidade crítica similar à de Bardèche e Brasillach quando demonstra

que alguns filmes antigos, ricos em defeitos e muitas vezes rejeitados pelo público, anunciavam novos desdobramentos artísticos do cinema e sua história – apesar de ter passado despercebido ou galgado pouco prestígio de críticos e público. Mas o julgamento de Sadoul é sumário, e é com a reprovação de amante da história do cinema que o crítico condena a oportunidade desperdiçada por seus antepassados, ao lamentar a morte precoce e as contribuições artísticas que Vigo poderia ter oferecido ao cinema francês. Para Paulo Emílio, o julgamento tecido por Sadoul o afasta dos critérios históricos e o posiciona no campo da crítica, aos constatar que na análise de Vigo, Sadoul era “melhor crítico que historiador” (GOMES, 1953, p. 68, tradução nossa).

Após estabelecer um panorama dos trabalhos publicados sobre o cineasta, Paulo Emílio observa no conjunto a insuficiência de projetos mais disciplinados, capazes de investigar a fundo a questão. Em contrapartida, o historiador apresenta a disparidade entre os estudos críticos e o processo que transformou os filmes do cineasta em obras indispensáveis da cultura cinematográfica a partir de 1945, momento em que os filmes de Vigo passam a figurar no repertório da Cinemateca, dos cineclubes, nas programações de estúdios e de salas especializadas – fenômeno que a crítica não acompanha. Ao comentar uma publicação da *Fédération Française de Ciné-Clubs*, Paulo Emílio observa a ausência de críticas e a predominância de testemunhos daqueles que haviam conhecido Vigo em vida. Apenas críticas publicadas em revistas como a *Raccord* e a *Positif* teriam contribuído “para substituir as posições esclerosadas dos críticos oficiais” (GOMES, 1953, p. 68, tradução nossa).

Ao analisar o modo como os filmes de Vigo reaparecem no contexto cultural, Paulo Emílio destaca a importância dos cineclubes no processo de revalorização histórica das obras do cineasta, algo não observado com a mesma intensidade nos trabalhos de Sadoul, Lapierre etc. Essas considerações redobram a importância da obra de Vigo na formação de Paulo Emílio, no que se refere às reflexões históricas que irá aplicar em seus comentários sobre difusão e recepção da obra, tanto no momento de produção quanto de revitalização pelo movimento de cultura cinematográfica, ou em outras palavras, nas atividades de prospecção, conservação, exposição de fontes não fílmicas e, quando possível, exibição dos velhos filmes.

Na pesquisa sobre a obra de Jean Vigo, nota-se que a análise do estilo ganha concretude social ao mobilizar grande número de fontes, entre depoimentos, críticas, fotografias e roteiros originais na redação de sua pesquisa e recomposição de *Atalante*, devolvendo-lhe às telas o mais próximo possível da versão original. A grande mobilização de fontes que reúne sobre o cineasta permite – a partir das reflexões sobre arte e sociedade, forma e fundo, estilo e expressão social – que

Paulo Emílio adote como ponto de partida o objeto, analisando a obra a partir da comparação com a documentação não fílmica. Ao colocar o objeto – ou a existência deste – no centro de sua abordagem, Paulo Emílio aperfeiçoa uma narrativa histórica bastante apropriada para fazer frente aos trabalhos que tomavam o caminho inverso, ou seja, a imposição do modelo teórico ao objeto, como o faz o italiano Glauco Viazzi, que em 1947 publica o artigo *A proposito di Jean Vigo*, que, segundo o crítico brasileiro, era pobre em fontes e rico em imprecisões. Ao analisar o trabalho de Viazzi, Paulo Emílio destaca que talvez seja ele o primeiro a colocar Vigo ao lado de René Clair e Jean Renoir e a interpretar *Zero em comportamento* e *Atalante* como dois movimentos de uma mesma marcha poética e ideológica. Em resumo, “Glauco Viazzi nos propõe uma interpretação marxista da vida e da obra de Vigo, ou ao menos uma interpretação que depende fortemente dos esquemas e das terminologias marxistas” (GOMES, 1953, p. 69, tradução nossa), que acaba por implicar mistificação do cineasta:

Viazzi é mal documentado e não fez da vida e da personalidade de Vigo mais que uma ideia vaga e convencional [...] ele nos descreve um Jean Vigo confinado a uma existência humilhada e rejeitada, quase que banido pela sociedade francesa, notadamente pela burguesia. (GOMES, 1953, p. 68, tradução nossa)

Ao comentar o trabalho, Paulo Emílio ao mesmo tempo observa que o filme é recepcionado sob uma nova luz ao passo que critica a submissão do objeto de estudo à dialética. É justamente ao enfrentar as fontes fílmicas e não fílmicas que Paulo Emílio precisa as distinções entre crítica e história, de tal modo que Bazin considerou que “este extraordinário trabalho histórico e crítico comprova a importância adquirida após a guerra pela obra de Jean Vigo”, cujo exame “das reações críticas na França e no estrangeiro diante de *Zéro de Comportamento* e de *L’Atalante*, antes e depois da guerra, demonstra claramente que, ao se transferir das mãos da crítica dos anos 1930 para a dos anos 1950, a estrela de Jean Vigo adquiriu novo brilho” (BAZIN, 2009, p. 386).

Nos artigos de Paulo Emílio, a aplicação do método se manifesta novamente no comentário ao filme *A Regra do Jogo*, de Jean Renoir, no qual destaca que críticos, público e ele mesmo não entenderam o filme à época do lançamento, poucas semanas antes do início da guerra, mas que agora aparecia para ele e para muitos críticos e historiadores de cinema como não apenas a obra prima de Renoir, mas o melhor filme francês e um dos melhores do mundo (GOMES, 1982a, p. 330-333).

Com o final da II Guerra Mundial, os estudos históricos do cinema são impulsionados pelas comemorações dos *50 Ans du Cinéma* (1945), um evento

de proporções memoriais. Segundo Albera, o evento participou decisivamente na consolidação das noções de que o cinema havia nascido na França:

as apostas patrióticas são grandes: a invenção do cinema foi proclamada francesa desde há décadas (a guerra de 1914-1918 deu um ímpeto a esta reivindicação que se estende durante todos os anos 1920 e 1930), a derrota francesa de 1940 e o retorno da paz engendram apostas importantes de reconquistar o status da França, nação de cultura e de arte. (ALBERA, 2011, p. 56, tradução nossa)

As comemorações dos 50 anos do cinema participaram do estimulante processo que culminou na publicação e republicação de livros sobre a história do cinema, assim como a republicação de textos críticos dos anos 1920 e 1930, que aparecem compilados em almanaques e revistas especializadas e que favorecem maiores possibilidades de meditações e fontes de pesquisa para a comparação entre a recepção crítica e histórica dos filmes antigos.

Testemunhas ou historiadores?

A comparação entre a recepção crítica e a recepção histórica aos filmes como problema permitiu ao historiador brasileiro separar o que era testemunho do que era, efetivamente, história. Dentro dessa ordem de perspectivas, Paulo Emílio inova ao propor uma chave capaz de explicar a transição entre a crítica e a história do cinema a partir das transformações do prefácio nas republicações do livro *Histoire du Cinéma* de Maurice Bardèche e Robert Brasillach na palestra *A importância da História do Cinema*, ministrada no segundo semestre de 1958 no cineclube Dom Vital.

O Centro Dom Vital era uma entidade cristã fundada em 1921 na cidade do Rio de Janeiro e que, em 1954, estendia suas atividades para a cidade de São Paulo. Vivian Malusá, em sua dissertação de mestrado, nos oferece muitas informações sobre as atividades e os propósitos do centro, entre elas a fundação de seu cineclube em 1957. As atividades que o clube realizava eram desde palestras individuais até cursos de maior fôlego que obedeciam a temáticas diversas a serem ministradas tanto por integrantes do cineclube como por convidados (MALUSÁ, 2007, p. 43-44). Para o Cineclube do Centro Dom Vital e a convite de Gustavo Dahl, Paulo Emílio realiza no segundo semestre de 1958 a conferência *A importância da História do Cinema* (GOMES, 1958).

Na conferência, Paulo Emílio inicia sua exposição ao destacar que seu papel ali não seria esclarecer a importância da história do cinema, que já estava clara para aqueles que participaram durante todo o ano das discussões do cineclube.

O sentido de sua participação residiria em “sugerir algumas conclusões” baseadas nas conferências que havia acompanhado no clube. O primeiro ponto tratado é a constatação da juventude do cinema em relação às outras artes, que poderíamos situar suas “raízes” na antiguidade e que “quase sempre perdem-se na noite dos tempos fora dos quadros históricos” (GOMES, 1958, PE/PI 0058). O cinema, segundo o historiador, era um fenômeno que possuía a idade de uma geração anterior à sua, a fim de introduzir sua atenção ao caso dos escritores Maurice Bardèche e Robert Brasillach, testemunhas que procuraram sistematizar suas informações ao redigir o livro *Histoire du Cinéma* (1935) e que posteriormente foi submetido em suas republicações a alterações até meados dos anos 1950. O comentário visava enfatizar como a compreensão entre os anos 1935 e o pós II Guerra Mundial de que o cinema possuía realmente uma história ainda estava em formação.

Obra familiar a Paulo Emílio desde os tempos da revista *Clima* (1941-1944), o historiador retoma a discussão já iniciada no artigo “Um congresso de História” (1957), publicado no *Suplemento Literário*, no qual afirma que os autores àquela altura puderam escrever no prefácio das duas primeiras edições de seu livro que haviam presenciado o nascimento de uma arte, cuja aventura era por demasiado extraordinária para que não fosse estabelecida qualquer reflexão. Paulo Emílio traduz integralmente a passagem em que os autores relatam que estavam na mesma

situação dos gregos lendários, habitantes de cidades perdidas, da Ática e da Beócia, que viram um dia chegar uma carroça na praça principal, e que de noite ou no dia seguinte de manhã assistiram a primeira representação teatral dada no mundo. (BARDÈCHE; BRASILLACH, 1935, p. 9, tradução nossa)

Sobre o excerto, Paulo Emílio chama a atenção para o tempo verbal empregado pelos autores, o “nós vimos o nascimento de uma arte” como demonstração que à época da publicação os autores se dirigiam àqueles que, como eles, “tinham sido contemporâneos e testemunhas dos primeiros passos do cinema” (GOMES, 1958, PE/PI 0058).

Dentro dessa ordem de reflexões, o historiador brasileiro situa o livro como uma “autobiografia de espectadores”, cujo encanto “para grande parte dos leitores era evocar um tempo por eles vivido” (GOMES, 1958, PE/PI 0058). Ao tecer essas considerações, Paulo Emílio afirma que “todos já tivemos ocasião de observar em torno de nós esse estado de espírito”, e insere como palavras-chave em seu manuscrito, entre parênteses, o “caso do Clube de Cinema de S. Paulo – Hora da Saudade” (GOMES, 1958, PE/PI 0058). Ao oferecer seu testemunho enquanto fã e cineclubista

dos tempos do Clube de Cinema de São Paulo, Paulo Emílio se posiciona como personagem dessa história, como fã e crítico. Para ele, “tanto Bardèche quanto Brasillach como os outros que os antecederam na tarefa de escrever sobre o cinema não faziam propriamente história; eles elaboravam a sua matéria prima, que são as crônicas, os anais, os testemunhos” (GOMES, 1958, PE/PI 0058) organizados dentro de uma perspectiva evolutiva dos “trinta primeiros anos da história do cinema antes que sua lembrança tivesse completamente desaparecido da memória” (GOMES, 1958, PE/PI 0058), porque para contemporâneos do nascimento daquela arte “a realidade dos filmes se limitava ao instante fugaz de sua distribuição comercial” (GOMES, 1958, PE/PI 0058).

Ao tecer essas considerações sobre a publicação de 1935, Paulo Emílio posiciona como ponto de partida das narrativas históricas do cinema o testemunho, as memórias embebidas da biografia de seus escritores. A partir do comentário à primeira edição, o historiador examina as mutações que *Histoire du Cinéma* sofreu a partir da alteração do prefácio da segunda edição (1943), na qual podemos observar que os autores manifestam “a esperança e o desejo de que fossem criadas cinematecas” (GOMES, 1958, PE/PI 0058). Dentro das perspectivas de Paulo Emílio, a evidência dessa preocupação indicaria o desenvolvimento, ou “o amadurecimento propriamente histórico dos espíritos preocupados com as coisas do cinema”, e seus autores “participaram conscientemente dessa evolução” (GOMES, 1958, PE/PI 0058).

Ao afirmar a importância do papel das cinematecas na edição de 1943, Paulo Emílio observa que o prefácio foi completamente retirado da edição de 1948. Em seu lugar, Bardèche⁵ introduz o livro “lembrando os espectadores de Greta Garbo ou de Charles Chaplin que eles haviam conhecido nos tempos heroicos do cinema” (GOMES, 1958, PE/PI 0058). Naquele momento, “entre esse tempo e nós, foi estendida a corda do tempo. A história do cinema agora é história” (GOMES, 1958, PE/PI 0058). Ao cotejar as três edições do livro, Paulo Emílio apresenta mais uma possibilidade de procedimento historiográfico para compreendermos o processo dessa tomada de consciência sobre a história do cinema de escritores e leitores: em 1935, escrevem como fãs que anotaram suas lembranças; em 1943, fãs que tomavam consciência da necessidade de preservar as cópias por meio das cinematecas e em

⁵ Robert Brasillach foi executado em fevereiro de 1945 por colaborar com os nazistas à época da ocupação alemã (CURTIS, 2002).

1948, data da terceira edição, o fato inegável que o cinema já possuía sua própria história (GOMES, 1958, PE/PI 0058).

Apesar de Paulo Emílio não aprofundar suas considerações sobre a terceira edição de *Histoire du Cinéma* (1948), encontramos no cotejo com as publicações citadas a publicação de uma advertência em substituição ao antigo prefácio, que desaparece, sendo substituído por uma curiosa advertência para que o livro pudesse ser compreendido. Para tanto, Bardèche escreve que era necessário dizer que o livro fora escrito muito rapidamente por dois jovens autores, alimentados pelas paixões comuns à época da juventude e profundamente ligados à vida e às suas lembranças. Bardèche chama a atenção para o fato de que o livro se tratava, antes de uma história propriamente dita, de uma compilação erudita de impressões e memórias pessoais de fãs (BARDÈCHE, BRASILLACH, 1948, tradução nossa).

Após doze anos da primeira edição do livro, Bardèche afirma que o que amava no livro era justamente “sua parcialidade e sua ótica particular”, embora ressalte a importância da documentação nele reunida, que não havia sofrido qualquer alteração nas reedições. Ao mesmo tempo, o autor afirma que os testemunhos também poderiam oferecer dados precisos sobre as “reações não retificadas, não falsificadas, de dois espíritos desta geração frente ao seu tempo” (BARDÈCHE; BRASILLACH, 1948, p. 7, tradução nossa). Documentação e testemunhos poderiam ser fontes complementares ou fundamentais na ausência dos filmes, para as pesquisas históricas que então estavam em curso – parte natural de um processo favorável à construção dos “mausoléus que nós levantamos para todas as artes” (BARDÈCHE; BRASILLACH, 1948, p. 7, tradução nossa). Ao se posicionar como testemunha, Bardèche se isenta das responsabilidades propriamente históricas de seu livro e observa que era importante não rasurar os erros e imprecisões das primeiras edições, pois seriam “erros” de muitos jovens da época, frutos do entusiasmo de um tempo que deveria ser preservado, de tal modo que o autor via “nesse livro o que ele é, um documento” (BARDÈCHE; BRASILLACH, 1948, p. 7, tradução nossa).

Ao tratar o livro como documento, Paulo Emílio situa historicamente a transição da crítica à história do cinema. Segundo o historiador, procedimentos historiográficos da mesma ordem que os empregados por historiadores que estudavam o nascimento e a evolução da pintura ocidental estavam sendo empregados nos estudos da história do cinema, pois nomes e filmes como “Méliès, Max Linder, Cabiria, os Griffiths” não eram mais evocações autobiográficas como o eram à época de Bardèche e Brasillach. (GOMES, 1958, PE/PI 0058).

Da crítica à história do cinema

A partir do estudo dos livros de história do cinema, Paulo Emílio irá encontrar reflexões da mesma natureza no trabalho dos historiadores René Jeanne e Charles Ford, ao observarem que as duas primeiras versões do livro de Bardèche e Brasillach apresentaram “uma compreensão crítica da evolução do cinema visto através de um temperamento”, cujas percepções “engenhosas e profundas” eram incapazes de se fixar “sobre certo número de homens, de obras e de fatos” (JEANNE; FORD, 1947, p. 9-10, tradução nossa), objetivo fundamental da *Histoire Encyclopédique du Cinéma* (1947). Paulo Emílio conhecia muito bem o livro, tanto que se encontra presente no acervo da Cinemateca Brasileira, e seria citado como referência do extenso catálogo *Grandes Momentos do Cinema*, mostra do I Festival Internacional de Cinema, publicado em fevereiro de 1954 (GOMES, 1954). No livro, os autores realizam um balanço das obras sobre a história do cinema publicadas na França a fim de situar a narrativa enciclopédica que mobilizaram ao tratar da história do cinema: “os amantes do cinema já tem em suas bibliotecas muitas ‘Histórias’ onde nenhuma lhe fornece todas as informações que eles desejam sobre cada um dos domínios em que se exerce a atividade complexa do cinema” (JEANNE; FORD, 1947, p. 9-10, tradução nossa).

Precisado o objetivo da iniciativa, os autores passam em revista as obras que foram publicadas na França sobre a história do cinema por meio da qual poderemos compreender um pouco melhor o aperfeiçoamento do trato histórico aplicado ao fenômeno cinematográfico. Como ponto de partida desse gênero de publicações, os autores situam o livro *L'Histoire du Cinématographe*, de G. Michel Coissac, publicado em 1925 como “um resumo da invenção e da técnica, portanto, do movimento industrial nascido desta invenção que uma verdadeira história” (JEANNE; FORD, 1947, p. 9, tradução nossa), ou seja, uma descrição pautada nos fatores externos da obra, concentrada em narrar processualmente a evolução da técnica.

Naturalmente Jeanne e Ford posicionam o livro de Bardèche e Brasillach como um livro de fã e fonte de pesquisa antes de comentar o livro *L'Histoire de l'Art Cinématographique* (1939), de Carl Vincent, criticado por deixar “de lado tudo o que concerne aos aspectos técnicos, industriais e comerciais da questão” (JEANNE; FORD, 1947, p. 9 tradução nossa). Segundo Jeanne e Ford, um dos maiores problemas dessa “história” foi o de ter se restringido ao aspecto artístico, atendo-se à pesquisa das “grandes correntes intelectuais e artísticas que são condicionadas à evolução da arte das imagens” (JEANNE; FORD, 1947, p. 9 tradução nossa). Nesse sentido, a obra de Vincent concentra-se na análise dos problemas essencialmente

cinematográficos, elencados em uma perspectiva evolutiva (JEANNE; FORD, 1947, p. 9). Como veremos mais à frente, o livro de Vincent será uma das referências empregadas pelo historiador em seu estudo sobre a recepção crítica e histórica da obra de Jean Vigo (1953).

No prefácio da história do cinema redigida por Vincent, Jacques Feyder, uma das inúmeras personalidades que haviam colaborado ao fornecer fontes de pesquisa e conceder entrevistas ao “crítico”, afirma que Vincent elucida o desenvolvimento histórico do estilo, algo de grande importância para os realizadores cinematográficos que até então não haviam meditado em profundidade sobre o tema (VINCENT, 1939, tradução nossa). Dois anos depois, em 1941, o livro *Le Cinéma et Son Histoire*, de André Boll, já condensa algumas interpretações distintas das anteriores, ao afirmar que àquela altura o cinema já tinha uma história, embora não fosse comparável com a das outras artes, como a do teatro, que remontava da antiguidade.

Após posicionar a história do cinema em relação à das outras artes, Boll observa que o cinema está em perpétua “evolução”, em uma velocidade que não encontra correspondência nas outras artes, porque nenhuma apresenta a variedade que o cinema reuniu em um espaço de tempo tão curto. Segundo Boll, essa grande variedade de transformações só ficou clara quando foram capazes de “fixar com precisão, através das obras mestras, os pontos importantes de suas transformações sucessivas” (BOLL, 1941, p. 7, tradução nossa), ao criar um tipo de índice histórico diante da rápida transformação do cinema: “um filme se desatualiza tão rápido quanto uma roupa. Realista por excelência, ele é obrigatoriamente episódico” (BOLL, 1941, p. 8, tradução nossa), ou seja, inserido em uma determinada época, produto de uma sociedade específica.

Um ano depois, no livro *Histoire du Cinéma*, Lo Duca (1942) reflete sobre o modo como trata a documentação na redação de seu trabalho, ao mesmo tempo que procura alcançar uma clareza narrativa para tornar a obra mais acessível ao público. Sua *História* analisa “as ideias motrizes do cinema, seu percurso, desde a série de invenções que se resumiram no cinematógrafo, até a realização do estilo”, tendo em vista compreender o papel “da atmosfera, da evolução técnica, da personalidade dos diretores e dos atores” na realização do cinema (DUCA, 1942, p. 5, tradução nossa).

Nota-se nas ideias de Duca a manifestação da tomada de consciência da crítica sobre a dimensão social do cinema, ao situar as ideias cinematográficas no contexto e ao examinar o papel de realizadores nos progressos técnicos que resultaram na invenção do estilo cinematográfico. Ao pensar a história do cinema levando em conta não apenas os filmes, mas o contexto, as personalidades envolvidas e o papel

dos fatores econômicos no desenvolvimento da técnica, Duca compreende que é impossível estudar a história do cinema como uma arte sem evocar seus aspectos industriais (DUCA, 1942). Além de serem tratadas no livro de Jeanne e Ford, os livros de Duca e Boll compõem a biblioteca de Paulo Emílio, e ao menos o de Duca aparece referenciado na aula *Humanismo e erotismo* da disciplina de Linguagem, Estilo e Expressão Social realizada para o Curso para dirigentes de cineclubes (1958), em especial, as imagens do livro para ilustrar toda a sensualidade de atrizes como Vilma Banky, Theda Bara, Mae Murray etc. (GOMES, 1958).

História social e artística

Pouco a pouco, amplia-se a noção de que os estudos de história do cinema deveriam se distanciar de uma perspectiva exclusivamente artística, a fim de que, mediante o diálogo com as outras disciplinas do conhecimento, fossem capazes de desenvolver sistematizações artísticas e científicas que compreendessem o cinema como fenômeno social. A fim de evidenciar o estágio de desenvolvimento da história do cinema, Paulo Emílio tece comentários ao livro *Cinema dell'Arte* (1951), do historiador italiano Nino Frank, a fim de destacar como o autor observa “com ironia e correção que ‘todos os países do mundo tendo inventado o cinema no mesmo ano’, a Itália não poderia ter faltado” (GOMES, 1958, PE/PI 0058).

Ao mesmo tempo, a ironia do autor se remete ao fato de o nascimento do cinema frequentemente aparecer associado à exibição realizada pelos irmãos Lumière, era objeto de disputa após a guerra, que visava conferir aos franceses o pioneirismo. Segundo Paulo Emílio, Frank rechaça o atestado de nascimento registrado nos cartórios de Paris para demonstrar como simultaneamente em outros países, assim como na Itália, “estavam extremamente amadurecidas as condições para o aparecimento do aparelho mecânico de registro e projeção das formas em movimento com o qual se fez cinema” (GOMES, 1958, PE/PI 0058). Para Paulo Emílio, o dado apresentado por Frank associa diretamente o cinema como resultado dos desenvolvimentos técnicos da revolução industrial, cujo papel histórico “foi o de promover, também no terreno da diversão e da arte, a substituição das técnicas artesanais de fabricação pelas industriais”. Tal comentário propicia ao historiador brasileiro reafirmar o fato de que o cinema, além de ser definido como uma arte, deveria ser pensado também “em termos de fabricação de divertimento e arte, em massa e para a massa” (GOMES, 1958, PE/PI 0058).

O comentário ao livro de Frank oferece ao historiador brasileiro argumentos suficientes para demonstrar ao público do Centro Dom Vital a importância de

se compreender o cinema em relação à sociedade, a partir de uma modalidade historiográfica nacional que o permite estabelecer como ponto de chegada de sua narrativa a importância de elementos sociais na realização de uma obra inscrita no tempo. Era necessário compreender que o cinema não poderia ser considerado apenas como arte, mas também como técnica, fruto das transformações do modo de produção que o mundo havia passado após a Revolução Industrial – reflexo do amadurecimento de circunstâncias que apelavam para sua invenção.

Tais afirmações parecem perseguir de perto os objetivos e as indagações de Frank, ao tecer a seguinte pergunta em seu livro: “Como podemos escrever a história do cinema?” (FRANK, 1951, p. 16, tradução nossa). Para Frank,

o fato cinematográfico não é o produto de atividades estritamente artísticas, mas o resultado de componentes artísticos e sociais, morais, e assim por diante: uma expressão direta, mas em linguagem nem sempre clara, da vida de um país e de uma época determinada. (1951, p. 16, tradução nossa)

Seguindo essas ideias, o cinema é definido como uma expressão social em que o “próprio espectador acrescenta um tom, uma cor indefinidamente necessárias”, mas ao mesmo tempo, a operação histórica não poderia ser confundida como uma “confissão sentimental, um buquê de sonhos, gostos e desgostos misturados, colocando um testemunho juramentado do passado e, por consequência, uma espécie de romance dos costumes de um país”, pelo fato de que o cinema é “principalmente a expressão da vida do espectador” (FRANK, 1951, p. 17, tradução nossa).

Apesar da importância da abordagem nacional de Frank, entre os historiadores de cinema do período, acreditamos que Georges Sadoul possa sintetizar as transformações dos estudos históricos. Ao analisarmos os três livros de Sadoul, observamos que em *L'invention du cinema* (1945), a história da técnica se sobrepõe a da arte e em *Les Pionniers du Cinéma* (1947), o estudo da obra de arte prevalece sobre o da técnica. Já em *Histoire de l'art du cinéma: des origines a nos jours* (1949), arte e técnica aparecem em relação, ou seja, é a partir da consolidação da noção do cinema enquanto arte industrial que Sadoul harmoniza lições artísticas e científicas na compreensão histórica do cinema. O caminho estava aberto para que o historiador se dedicasse à redação de uma modalidade histórica calcada em pretensões universais, uma história internacional do cinema.

No livro *Le cinéma pendant la guerre* (1939-1945), publicado em 1954, Sadoul investiga a produção cinematográfica de Alemanha, França, Reino Unido,

Itália, Rússia e Estados Unidos, do início ao final das hostilidades. Apesar da análise comparativa que estabelece entre as cinematografias nacionais, Sadoul propõe, além dos países selecionados, abrir caminho para o tratamento histórico da filmografia de cinquenta países. Mas percebe claramente que o estudo do cinema em cinquenta países e sobre cinco continentes não poderia ser limitado “a um comentário rápido e sumário. Contrariamente às minhas ideias pré-concebidas, eu fui levado a considerar a multiplicação dos cinemas nacionais como um fenômeno contemporâneo primordial” (SADOUL, 1954, p. VI, tradução nossa).

A fim de perseguir o fenômeno, Sadoul se corresponde com diversos críticos e historiadores de todo o mundo, entre eles Paulo Emílio, visita a Cinemateca Brasileira em 1956 e outros arquivos do mundo a fim de reunir informações, documentos, testemunhos etc. Nesse sentido, Sadoul se transforma no epicentro de uma rede de colaboradores internacionais, como o próprio historiador assinala no prefácio do livro: “Graças à diligência e a amabilidade de diversos correspondentes, eu pude em alguns meses apenas reunir muitas das informações para uma exposição que eu acredito válida” (SADOUL, 1954, p. VII, tradução nossa), mas que não acreditava de modo algum estar completo e que lhe faltava ainda indispensáveis pesquisas e verificações para suprir as lacunas e precisar suas hipóteses, apesar de atestar o profundo conhecimento dos correspondentes que lhe haviam enviado informações para a empreitada que se propunha: a redação de uma história mundial e total do cinema. Apesar da ambiciosa iniciativa, bastante positivista no que se refere ao levantamento sistemático de dados sumários, Sadoul é o grande nome do período ao destacar a importância da prospecção de fontes fílmicas, como os velhos filmes, e não fílmicas, como notícias de jornais, matérias em revistas, programas, cartazes, depoimentos etc., retirada de sua experiência na condução das pesquisas históricas levadas à frente na Cinémathèque Française. Naturalmente Sadoul compreendia os limites de suas ambições, por exemplo, os cerca de cinquenta idiomas que o historiador solitário deveria dominar no exercício de sua pesquisa. Em 1954, Sadoul já chamava a atenção para a necessidade de se realizar uma enquete internacional e coletiva (SADOUL, 1954, p. IX, tradução nossa) a partir da colaboração entre testemunhas e historiadores de todo o mundo. A Federação Internacional de Arquivos de Filmes (Fiaf) está no centro desse processo, as cinematecas são concebidas como polos de prospecção de fontes fílmicas e não fílmicas, parte de um projeto global que poderíamos simplificar grosseiramente à seguinte sentença: historiadores do mundo, uni-vos!

A formação do *Bureau International de la Recherche Historique Cinématographique*

Nesse ânimo, Paulo Emílio publica no *Suplemento Literário* o artigo sobre o I Congresso Internacional de História do Cinema (1957), realizado no Museu Pedagógico de Paris. Os bons resultados do evento, motivado pelo aparecimento de fatos novos, devido ao processo de prospecção de peças para os acervos fílmicos e não fílmicos das cinematecas, estão inseridos, ao mesmo tempo, nos esforços de difusão desses conhecimentos por essas instituições.

No artigo, Paulo Emílio estabelece algumas considerações sobre a importância das histórias gerais de Carlos Fernandez Cuenca e Georges Sadoul. Ambos participaram do congresso e da formação do Bureau International de la Recherche Historique Cinématographique, que havia sido fundado formalmente em sua reunião pré-constitutiva no Congresso da FIAF em Amsterdã (1952). Por motivos de saúde, Paulo Emílio não participou do congresso, mas seu nome consta na relação de “historiadores” fundadores, ao lado de Siegfried Kracauer, Lotte H. Eisner, Henri Langlois, Georges Sadoul, Paul Rotha, León Moussinac, Jay Leyda, Iris Barry etc. No congresso ficou decidido que cada país deveria organizar sua comissão de pesquisas históricas (FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM, 1952, p. 1-2), até que no Congresso de Dubrovnik (1956) as atividades do Bureau International de Recherches Historiques Cinématographiques (BIRHC) voltaram a ser discutidas e foram aprovadas a publicação de um boletim do órgão, estratégias de comercialização e a realização do I Congresso Internacional de História do Cinema (FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM, 1956, p. 36-38, tradução nossa).

O BIRHC visava estabelecer relações entre diferentes comissões nacionais, entre os arquivos e os historiadores, cuja colaboração permitiria aos historiadores maior acesso aos arquivos, e como contrapartida, ajudariam os arquivos a formar e precisar seus acervos. No caso da Cinemateca Brasileira, o incêndio de janeiro de 1957 que causou grande comoção e solidariedade nacional e internacional propiciava essa ordem de iniciativas. No Congresso foram definidas comissões de História Econômica do Cinema, História Técnica do Cinema, Ensino de História do Cinema, Microfilmes e Publicações (FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM, 1957, p. 13, tradução nossa), além da formação nominal de seções de trabalho nacionais.

A Seção Brasileira do BIRHC, criada no Congresso da Fiaf em Dubrovnik (1956), além de Paulo Emílio, era composta por Adhemar Gonzaga, Alex Viany, Pery Ribas, Pedro Lima e B. J. Duarte (GOMES, 1982a, p. 30), embora o nome do último

não conste no relatório. Da lista, apenas Adhemar Gonzaga e Pedro Lima pertenciam à geração de críticos dos anos 1920; eram, ao mesmo tempo, testemunhas, agentes da crítica e da realização cinematográfica, além de arquivistas e colecionadores. Ao lado de Viany e Ribas, esses nomes não eram historiadores profissionais, mas entusiastas de um “projeto de intervenção mais direta no presente, no próprio projeto de produção fílmica” voltado para a “conquista de um mercado exibidor para os filmes feitos no Brasil” (MORETTIN, XAVIER, 2015, p. 18-20, tradução nossa). Apesar do esforço em reunir esses nomes para desenvolver pesquisas históricas no Brasil, Melo Souza afirma que infelizmente a seção brasileira nunca chegou a funcionar (SOUZA, 2002, p. 451).

No relatório das decisões do certame, fica evidente a preocupação em afirmar que o congresso não era composto apenas de historiadores, mas de pessoas que haviam testemunhado parcela importante da história do cinema. No relatório, as colaborações entre historiadores e contemporâneos dos velhos filmes possibilitaram “estabelecer um primeiro panorama universal da evolução do cinema, das origens aos nossos dias”. Enquanto secretário-geral do congresso e vice-presidente do BIRHC, Paulo Emílio “lembrou que os objetivos assinados no congresso eram o de permitir o estabelecimento de uma história do cinema objetiva da Arte Cinematográfica”, como consta no relatório do congresso, afinal, até aquele momento, “as interpretações sobre a evolução desta arte” foram elaboradas sem o acesso às fontes exatas, organizadas cronologicamente, “sem os quais é impossível ao historiador realizar uma tarefa científica”. Em suas conclusões, Paulo Emílio afirma que não existem países sem história do cinema, pois mesmo aqueles que não têm produção cinematográfica estariam ligados a uma história da exploração que contribui ao “desenvolvimento geral da arte e da indústria cinematográfica” (FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM, 1957, p. 14, tradução nossa).

Aprovado nas discussões da FIAF (1956), Paulo Emílio afirma que o BIRHC solicitou o envio de “relatórios sucintos sobre o aparecimento do cinema no território e os primeiros passos da produção nacional”. Segundo o historiador brasileiro, “a leitura e discussão desses documentos abalou alguns postulados da história do cinema e abriu horizontes de investigação até agora virgens” (GOMES, 1982a, p. 243). No texto publicado ao final de 1957, Paulo Emílio destaca que “[...] levando-se em conta o fato de que a história vivida pelo cinema é relativamente curta, forçoso é constatar a importância que já assumiu a sua história escrita, cujas etapas são as mesmas da história propriamente dita” (GOMES, 1982a, p. 242), ou seja, reafirmava a grande importância da documentação não fílmica para a investigação histórica do cinema.

Segundo o relatório do congresso, cerca de trinta relatórios foram lidos sobre as histórias do cinema em seus respectivos países, de tal modo que permitiu aos historiadores e testemunhas identificarem em que medida diferentes escolas cinematográficas puderam se influenciar, como o relatório alemão que frisava a influência do cinema dinamarquês em seu cinema, assim como o relatório dinamarquês atentava aos historiadores a importância do cinema estadunidense, que durante a I Guerra Mundial influenciou também o cinema alemão. O relatório italiano atentava para o renascimento de sua cinematografia ao final dos anos 1930; o indiano ressaltava a predominância da cultura hindu na representação do caráter nacional desse cinema; o japonês revelava ao mundo o papel do Beshi em seu cinema mudo; os soviéticos precisavam a participação de diferentes grupos na definição do estilo do seu cinema entre 1919 e 1924, assim como os franceses apresentavam informações sobre seu cinema durante a I Guerra Mundial e os estadunidenses procuravam afirmar a importância histórica de realizadores como D. W. Griffith e T. H. Ince. Era preciso separar, pela operação historiográfica, o que era nacional e o que era estrangeiro nos filmes por meio do comentário ao estilo e a partir da reflexão sobre os vínculos que os filmes estabeleceram com suas respectivas épocas. (FÉDÉRATION..., 1957)

Em conjunto, os relatórios enviados à Comissão de Pesquisa Histórica Nacional do BIRHC afirmaram a importância da realização de um panorama universal da História do Cinema, a partir de pesquisas históricas locais, o que permitiu conhecer a história das cinematografias nacionais a partir de perspectivas do lugar. No congresso, ainda ficou decidido que seria necessário realizar um esforço mundial de microfilmagem de revistas, jornais e documentos, fontes indispensáveis para os estudos históricos, levadas a frente pelas cinematecas segundo uma organização cronológica que deveria obedecer aos seguintes recortes temporais: as origens (1895-1908); os pioneiros (1908-1918); o mudo (1918-1928) e o início do falado (1928-1945). É notável também uma das discordâncias do evento, relacionadas às prioridades de prospecção e conservação, como podemos atestar no relatório do congresso: os franceses pretendiam que fosse dada prioridade aos arquivos produzidos entre 1918 e 1928, escolha talvez motivada pelo fato de que boa parte de seus congressistas eram testemunhas ou mesmo produtores e cineastas do período, mas Paulo Emílio intervém na seção e os convence de que a prioridade deveria ser alocada aos dois primeiros períodos históricos do cinema, das origens aos pioneiros, talvez motivado pela quase inexistência de fontes fílmicas, estado já constatado na história do cinema brasileiro do período (FÉDÉRATION..., 1957).

Desfecho

Ao longo de nosso percurso, pretendemos demonstrar como Paulo Emílio elabora uma narrativa peculiar sobre a formação dos estudos históricos a partir da comparação entre a recepção crítica e histórica – e seus atores, testemunhas (críticos e realizadores) e historiadores, responsáveis por introduzir critérios científicos na compreensão do cinema como fenômeno social. Ao analisar críticas, livros de história e participar de eventos internacionais, Paulo Emílio irá forjar sua estratégia de ação para a formação das pesquisas históricas no país, seguindo máximas como: não existe cultura sem história ou não existe cinema sem cultura cinematográfica, a fim de levar à frente o desenvolvimento do cinema brasileiro a partir do delineamento de uma fisionomia nacional própria, na qual o filme deveria se ambientar para melhor se comunicar com o público e se afirmar materialmente em uma realidade profundamente marcada pelo subdesenvolvimento técnico, artístico e social, bases de nossa *situação colonial*.

Referências

ALBERA, F. “1945: trois ‘intrigues’ de Georges Sadoul”. *Cinémas: revue d’études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, Québec, v. 21, n. 2-3, p. 49-85, 2011.

BARDÈCHE, M.; BRASILLACH, R. *Histoire du Cinéma*. Paris: André Martel, 1948.

BAZIN, A. “Presença de Jean Vigo”. In: GOMES, P. E. S. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosac Naify; Edições Sesc São Paulo, 2009. p. 385-387.

BOLL, A. *Le cinéma et son histoire*. Paris: Sequana, 1941.

CURTIS, M. *Power and prejudice in the Vichy France regime*. New York: Arcade Publishing, 2002.

DUCA, L. *Histoire du Cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France, 1942.

FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM. Résumé des principaux points abordés au cours du Congrès Fiaf, 6., 27 oct. -5 nov. 1952, Amsterdam. *Minutes...* Paris: Fiaf, 1952.

FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM. Congrès Fiaf, 10., 9-15 sep. 1956, Dubrovnik. *Minutes...* Paris: Fiaf, 1956.

FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM. Congrès de la Recherche Historique B.I.R.H.C, 1., 31 oct.-7 nov. 1957, Paris. *Minutes...* Paris: Fiaf, 1957.

FRANK, N. *Cinema dell'Arte*. Paris: Éditions André Bonne, 1951.

GOMES, P. E. S. “L’oeuvre de Vigo et la critique historique”. *Positif*, Paris, n. 7, p. 67-76, mai. 1953.

GOMES, P. E. S. *Grandes momentos do cinema*. São Paulo: Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1954.

GOMES, P. E. S. “A importância da História do Cinema?”. In: CONFERÊNCIA MINISTRADA PARA O CINECLUBE DO CENTRO DOM VITAL, 1958. São Paulo: Cinemateca Brasileira; Coleção Paulo Emílio Sales Gomes, PE/PI 0052.

GOMES, P. E. S. “Humanismo e erotismo”. Cinemateca Brasileira; Coleção Paulo Emílio Sales Gomes, 1958, PE/PI 0050.

GOMES, P. E. S. “Pesquisa histórica”. In: GOMES, P. E. S. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* – vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme, 1982a. p. 27-30.

GOMES, P. E. S. “Renoir e a frente popular”. In: GOMES, P. E. S. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* – vol. 1. Rio de Janeiro: Paz E Terra; Embrafilme, 1982b. p. 330-333.

GOMES, P. E. S. “Um congresso de história”. In: GOMES, P. E. S. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* – vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme, 1982c. p. 242-244.

JEANNE, R.; FORD, C. *Histoire encyclopédique du cinéma* – vol. 1. Paris: Robert Laffont, 1947.

MALUSÁ, V. *Católicos e cinema na capital paulista: o cine-clubes do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luís (1958-1972)*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MENDES, A. “Escrever imagem”. In: GOMES, P. E. S. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosac Naify; Edições Sesc São Paulo, 2009. p. 428-430.

MORETTIN, E.; XAVIER, I. “La critique cinématographique au Brésil et la question du sousdéveloppement économique: Du cinéma muet aux années 1970”. 1985: *Révue d’Histoire du Cinéma*, Paris, n. 77, p. 8-31, 2015.



***Noite em chamas, os
anos 1970 sob as lentes
de Jean Garrett***
*Night on fire, the
Brazilian's 1970s seen by
Jean Garrett*



Laura Cãnepa¹, Tiago Monteiro²

¹ Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Doutora em Múltiplos Meios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pesquisadora visitante da Universidade de Leeds, do Reino Unido, em 2019. E-mail: laurapoa@hotmail.com

² Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), é Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006) e possui graduação em Comunicação Social (Radialismo) pela mesma instituição (2004). Professor efetivo do Curso de Produção Cultural do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), responsável pelo Núcleo de Criação Audiovisual (NUCA). Entre agosto de 2016 e julho de 2017, realizou estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi. E-mail: tjlmonteiro@yahoo.com.br

Resumo: *Noite em chamas* (Jean Garrett, 1977) é um registro fictício do Brasil da década de 1970 em que podemos identificar ambivalências entre a busca pelo mercado e o vislumbre de possibilidades autorais; a exploração do erotismo convencional e a observação do processo de emancipação feminina; os modos de criação autodidatas e uma apropriação “bricolada” de um repertório diverso. Do mesmo modo, tensões de classe e gênero articulam-se na trama do filme, ambientada em um hotel de luxo, tratado como microcosmo do Brasil. Nossa análise busca contribuir para a compreensão dessa obra de Jean Garrett e da representação de certos processos sociais em seus filmes.

Palavras-chave: cinema brasileiro; anos 1970; Boca do Lixo; Jean Garrett; *Noite em chamas*.

Abstract: *Noite em chamas* (Night on Fire, Jean Garrett, 1977) is a fictional version of Brazil of the 1970s that points out ambivalences between the search for the film market and the glimpse of authorial possibilities; the exploitation of conventional eroticism and the observation of the female emancipation; the self-taught creation processes and the “bricolage” in appropriation of a varied repertoire. The film’s plot brings tensions of class and gender by setting them up in a decadent luxury hotel in São Paulo, treated as a mosaic from Brazil. Our analysis aims to contribute both to the understanding of Garrett’s film and of social processes whose representation his film articulates.

Keywords: brazilian cinema; 1970s; Mouth of Garbage; Jean Garrett; *Night on fire*.

Introdução

Este trabalho se insere em um esforço de investigação que tem por objetivo o registro e a discussão das memórias da produção cinematográfica sediada na região da Boca do Lixo³ paulistana entre as décadas de 1960 e 1980, para além das dicotomias que vêm caracterizando algumas das abordagens frequentes sobre este universo, quais sejam: por um lado, a atribuição de estigmas que associam essa produção a um cinema apelativo, de baixa qualidade, ideologicamente conservador e esteticamente irrelevante; por outro, uma tendência contemporânea à celebração eufórica de artistas e filmes que são subitamente convertidos em mestres e obras-primas vilipendiados pelo pensamento crítico de então. A busca por um caminho intermediário entre essas duas perspectivas nos permite tratar os filmes oriundos da Boca como documentos de sua época, atravessados por todas as ambiguidades que caracterizaram a cultura midiática brasileira dos anos 1970, nos quais o processo de ampliação do mercado e liberalização dos costumes rivalizava com a censura conservadora aos meios de comunicação promovida pela Ditadura Civil-Militar (1964-1985).

No decurso da última década, essa produção vem sendo repensada por críticos, pesquisadores e entusiastas do cinema brasileiro. Esse movimento se dá, por um lado, no contexto de uma tendência mundial de reavaliação de cinematografias historicamente deslegitimadas, posto que situadas às bordas dos cânones audiovisuais; por outro, em nível nacional, em função do reaquecimento dos debates em torno da consolidação de uma efetiva indústria audiovisual no Brasil, manifestando-se em livros⁴, canais no YouTube⁵; documentários⁶; (mini)séries televisivas⁷; mostras

³ Quadrilátero de ruas no centro da cidade de São Paulo situado nas imediações da estação de trens da Luz. O auge da Boca como pólo audiovisual se deu durante as décadas de 1960 e 70, quando não apenas a engrenagem produtiva era mantida em constante funcionamento (às margens dos mecanismos oficiais de financiamento e distribuição regulados pela Embrafilme) como também a resposta do público a uma grande quantidade de filmes eróticos lá realizados se revelava expressiva (ABREU, 2002).

⁴ *O coringa do cinema*, de Matheus Trunk (Ed. Giostri, 2014), sobre Virgílio Roveda; *A boca de São Paulo*, da atriz Nicole Puzzi (Laços Editora, 2015), dentre outros.

⁵ *Papo de Boqueiro*, disponível em: <http://bit.ly/2IT1kDX>. Acesso em: 19 jan. 2017.

⁶ *O galante rei da Boca* (Alessandro Gamio e Luis Alberto Rocha Melo, 2003); *Boca do Lixo, a Bollywood brasileira* (Daniel Camargo, 2011); *A primeira vez do cinema brasileiro* (Bruno Graziano, Denise Godinho e Hugo Moura, 2012), todos exibidos pelo Canal Brasil; *Histórias que nosso cinema (não) contava*, de Fernanda Pessoa (2016).

⁷ *Magnífica 70* (Claudio Torres, Renato Fagundes e Leandro Assis, 2015-2016), exibida pela HBO, e *Zé do Caixão* (André Barcinski e Vitor Mafrá, 2016), exibida pelo canal Space.

cinematográficas no Brasil⁸ e no exterior⁹, e até mesmo em um filme-tributo em episódios¹⁰, além de uma inserção cada vez maior nos circuitos acadêmicos.

O caráter ambivalente da produção da *Boca* se manifesta no conjunto das obras e relações sociais e afetivas lá estabelecidas, mas também nas trajetórias individuais de determinados profissionais e na singularidade de um único filme – como parece ser o caso do objeto deste artigo. *Noite em chamas* é um longa-metragem brasileiro de 1978, dirigido por Jean Garrett e produzido pela MASP Filmes, de Miguel Augusto de Cervantes (codinome do produtor Manuel Augusto Sobrado Pereira). A história se desenvolve em uma única noite e contempla múltiplas tramas paralelas, que transcorrem nas dependências do fictício Hotel Passport, situado no centro da cidade de São Paulo¹¹. O *plot* que costura as tramas gira em torno da vingança de João (Tony Ferreira, em pé na Figura 1, à esquerda) – funcionário responsável pela manutenção dos elevadores do prédio – contra os patrões que negligenciaram socorro a um colega vítima de um acidente fatal.



Figura 1: Em pé, à esquerda, Tony Ferreira em cena de *Noite em chamas*.
Fonte: Banco de conteúdos culturais (<http://bit.ly/2vw3NeE>)

⁸ *Chico Cavalcanti e a Boca do Lixo*, no Cine Olido, entre 10 a 19 de maio de 2011.

⁹ *The Mouth of Garbage: subculture and sex in São Paulo*, no International Film Festival Rotterdam, em 2012.

¹⁰ *Memórias da Boca* (2014), docudrama com segmentos dirigidos por José Mojica Marins, Alfredo Sternhein, Mário Vaz Filho, Clery Cunha, Diomédio Piskator, Valdir Baptista, Diogo Gomes dos Santos e Antonio Ciambra.

¹¹ Na verdade, Hotel Comodoro, situado na esquina da Avenida Duque de Caxias com a Rua Conselheiro Nébias, hoje transformado em prédio residencial (cf. ORMOND, 2014).

Encerrado na lúgubre casa de máquinas, João planeja colocar em prática seu plano – explodir o Passport a partir de um curto-circuito no sistema de elevadores – em uma noite intensa, na qual o hall, os corredores e os quartos do Hotel se tornam palco de diferentes acontecimentos: o guru de autoajuda Bob Stank (Roberto Maya) ministra uma conferência; a atriz Beth Lemos (Maria Lucia Dahl, Figura 2, à esquerda) planeja seu suicídio; o rompimento entre Walter (Renato Master) e sua amante Laura (Zilda Mayo) é interrompido pela chegada da esposa traída; uma dupla de amigos decide comemorar a entrada de um deles para a faculdade organizando uma orgia com um grupo de prostitutas (liderado pela personagem de Helena Ramos); o jovem milionário viciado em drogas (vivido por Ricardo Petraglia, Figura 2, no centro, à direita), após assassinar uma moça, refugia-se em um dos quartos, na companhia de seu capanga e de um advogado; em seu encalço, o repórter Ademar (Carlos Reichenbach) hesita entre divulgar o escândalo e aceitar o suborno do pai do rapaz, um influente político; Junqueira (Guilherme Corrêa) – um pecuarista – discorre sobre a potência reprodutora de seu touro Marajá para Virgínia (Lola Brah), recém-divorciada em função da incompatibilidade entre o ex-marido e seu poodle de estimação.



Figura 2: Maria Lúcia Dahl (esquerda) e Ricardo Petraglia (direita, centro).

Fonte: Banco de conteúdos culturais (<http://bit.ly/2DVr2nd>)

Para fins deste trabalho, o filme de Garrett será abordado em sua condição de registro/recriação das transformações em nível político, social e cultural que o país vivia *circa* 1978, e que abrange temas tão diversos quanto a então recém-promulgada

Lei do Divórcio¹², o aumento do consumo de drogas entre jovens das classes altas, a crescente popularidade dos gurus de auto-ajuda pós-movimento *hippie*, a ascensão do agronegócio e do segmento *pet*, além de promover comentários críticos acerca das assimetrias sociais que configuram o capitalismo *made in Brazil*, e mesmo sobre as tensões entre arte e comércio que caracterizam a feita do próprio filme.

Nas seções a seguir, buscaremos traçar um breve panorama sobre o contexto de produção da Boca do Lixo, nomeadamente no que diz respeito à vinculação entre parte substancial dos títulos lá realizados e a estética de exploração/*exploitation*, bem como na prática do *similar nacional* enquanto estratégia de ocupação do mercado brasileiro. Situaremos, ainda, a trajetória do fotógrafo e diretor luso-brasileiro Jean Garrett como representativa de uma vertente intermediária do cinema da Boca. Por fim, discutiremos o caso de *Noite em chamas* (obra até certo ponto ausente da maioria das reflexões empreendidas sobre esse universo), realizando a análise de alguns aspectos temáticos e narrativos do filme, e também dos discursos da crítica e do próprio diretor a respeito de seu projeto cinematográfico. Com isso, acreditamos ser possível contextualizar o filme em seu ambiente de criação e circulação e, assim, compreender alguns dos significados dessa obra quando observada a quarenta anos de distância.

Jean Garrett e a Boca do Lixo

O período compreendido entre as décadas de 1960 e 1980 registra a eclosão de inúmeras vagas de produção cinematográfica popular massiva e de gênero em variados contextos nacionais, e com expressivo retorno de bilheteria no âmbito de seus respectivos mercados internos, em países como Brasil, México e Argentina, e também Itália, Japão, França e Austrália (Figuras 3, 4 e 5). Não existe uma explicação consensual que abranja a diversidade dessa produção, mas é possível identificar elementos comuns a atravessar todos esses cenários. Em primeiro lugar, uma posição periférica em relação ao “centro” Hollywood, sobretudo no que diz respeito à distribuição e exibição; em segundo lugar, a adoção da prática do “similar nacional”, com o objetivo de aproveitar a repercussão de algum êxito de bilheteria internacional devidamente “traduzido” para o contexto cultural em questão; em terceiro lugar, uma apropriação sistemática dos códigos de um ou mais gêneros narrativos, às vezes dentro de um mesmo filme; por fim, mas não menos importante, a representação excessiva ou sensacionalista de algum

¹² Instituído oficialmente com a emenda constitucional número 9, de 28 de junho de 1977.

tema considerado tabu ou controverso (sexo, nudez, drogas, sangue, violência), pelo seu valor enquanto atração (SCHAEFER, 1995; TOHILL; TOMBS, 1995). Em alguns casos, a tais elementos podem ser acrescentadas variáveis locais, como uma atmosfera de liberalização dos costumes favorecida pelo declínio de regimes ditatoriais e/ou conservadores de longa duração (como no Brasil e na Espanha); a promulgação de leis estabelecendo “cotas de tela” ou fomentando a produção nacional (caso do Brasil e da França); ou mesmo a existência de um cenário econômico favorável, após o período de recuperação do pós-guerra (particularmente no que diz respeito a alguns países europeus, como a Itália).



Figuras 3, 4 e 5: cartazes de filmes *exploitation* francês (*Réquiem para um vampiro*, de Jean Rollin, 1971), japonês (*Sex & Fury*, Inoshika Ochô, 1973) e brasileiro (*Excitação*, Jean Garrett, 1976).

Fontes: Internet Movie Database (<http://www.imdb.com>)

A relação entre a produção da Boca e a ideia de um cinema de exploração pode ser vinculada em particular ao chamado *sexploitation*¹³. Nesse sentido, o rótulo de “celeiro de pornochanchadas” (título pejorativo atribuído a comédias eróticas inspiradas no modelo italiano, nos anos 1960, v. ABREU, 2006, p. 143-144) se dava no âmbito de uma estratégia de desqualificação daqueles filmes que, dada sua condição muitas vezes precária e (necessariamente) apelativa – visto que inserida em uma lógica industrial e de mercado

¹³ *Sexploitation*: subdenominação atribuída aos filmes de exploração dedicados à temática e à representação do sexo. Outras vertentes receberam célebres subdenominações: *blaxploitation* (para filmes de gangsters estrelados por elenco majoritariamente negro); *nazisploitation* (para filmes passados em campos de concentração); *bruceploitation* (para filmes de artes marciais realizados com imitadores do chinês Bruce Lee) etc.

(RAMOS, 2008, p. 178-195) – tendiam a ser julgados como sintomas do nosso subdesenvolvimento (BERNARDET, 2009, p. 210-215).

Mas, ao contrário do que o senso comum consagrou, na Boca, não eram produzidas apenas pornochanchadas. Havia também *thrillers* policiais, *westerns*, comédias rasgadas, películas de horror e melodramas, nos quais a presença do elemento erótico era uma constante. Igualmente diversificadas eram as propostas estéticas de seus realizadores: na Boca, conviviam a anarquia sensual de Carlos Reichenbach (*Império do desejo*, 1980; *Extremos do prazer*, 1983) e as inquietações metafísicas de Walter Hugo Khouri (*As filhas do fogo*, 1978; *Eros, o deus do amor*, 1981); Alfredo Sternhein explorava os conflitos sentimentais da burguesia (*Herança dos devassos*, 1979), enquanto Francisco Cavalcanti dava vazão aos instintos de vingança das classes populares (*Horas fatais*, 1987); as pequenas crônicas urbanas de Claudio Cunha (*Amada amante*, 1978) dividiam espaço com as odisséias eróticas de David Cardoso (*Dezenove mulheres e um homem*, 1977), enquanto Ary Fernandes (da série *Águias de Aço*, 1967) e Carlos Coimbra (*Independência ou morte*, 1972) tentavam agradar ao Governo Militar.

Nas reflexões formuladas por críticos e pesquisadores sobre essa fase do cinema brasileiro, o nome de Jean Garrett costuma emergir como figura singular. Muito em função de seu *background* como fotógrafo *still*, mas também por compor suas equipes a partir da expertise de profissionais acima da média técnica da Rua do Triunfo (Carlos Reichenbach, Eder Mazini, Inácio Araújo), Garrett de fato logrou alcançar – em alguns de seus filmes – uma curiosa terceira margem entre o apelo erótico-sensacionalista e certa pretensão à legitimidade artística, expressa na identificação de um estilo e no trânsito por diversos gêneros. Enquanto nomes como os já mencionados Reichenbach e Khouri por vezes recorriam a narrativas mais herméticas, carregadas de referências filosóficas e literárias – que transpareciam a influência de cineastas como Ingmar Bergman; Michelangelo Antonioni; Valerio Zurlini (aos quais costumavam ser associados por parte da crítica), e realizadores de formação mais instintiva, como Chico Cavalcanti ou Tony Vieira (pseudônimo de Mauri de Queiroz), dialogavam abertamente com as matrizes de gêneros mais populares, como o *western* e o policial urbano – nos filmes de Jean Garrett percebe-se a apropriação consciente de elementos estilísticos associados tanto à Hollywood clássica quanto ao cinema de gênero europeu de então, mas sem negligenciar o entretenimento ou comprometer a adesão do público.

Nascido José Antônio Gomes Nunes da Silva no ano de 1946, em uma ilha do Arquipélago dos Açores, em Portugal, Garrett veio para o Brasil na condição de turista e nunca mais regressou ao país de origem. Sua criatividade sempre apontada na elaboração dos enquadramentos, além da *mise-en-scène* cuidadosa, costumam ser atribuídas à sua experiência pregressa como fotógrafo de moda e autor de fotonovelas, emprego que exerceu em revistas como a *Melodias* – ainda sob o pseudônimo de Jean Silva¹⁴ – antes de adentrar o mundo do cinema, primeiro como ator e depois como assistente de direção, trabalhando com cineastas como José Mojica Marins e Fauzi Mansur.

Ao longo de 11 anos de carreira como diretor de cinema, e tendo dirigido 18 títulos (numa admirável média de quase dois filmes por ano), Garrett experimentou diferentes gêneros, muitas vezes dentro de uma mesma obra: foi do policial (*A ilha do desejo, Amadas e violentadas*, 1975), do horror (*Excitação*, 1976) e da sátira social (*Possuídas pelo pecado*, 1976) ao drama psicológico de tons surrealistas (*A mulher que inventou o amor*, 1979) e ao *thriller* sobrenatural (*A força dos sentidos*, 1979). Mesmo o filme que serve de objeto à presente reflexão incorpora esta lógica do trânsito interno entre gêneros diversos: consoante o segmento narrado, *Noite em chamas* possui elementos de filme-catástrofe, comédia farsesca, erotismo *softcore* e drama criminal.

Seu filme de maior repercussão junto ao público foi o drama, vagamente inspirado pelo Relatório Hite, *Mulher, mulher* (1979). Após um ensaio intimista e de viés autobiográfico (*O fotógrafo*, 1980) e de dois romances trágicos protagonizados por Angelina Muniz (*Karina, objeto de prazer*, de 1981, e *Tchau, amor*, de 1982), Garrett realizou três longas de baixo impacto (*A noite do amor eterno, Estranho desejo* e *Meu homem, meu amante*), já sob a sombra do filme de sexo explícito, que começava a se insinuar em simultâneo ao processo de abertura política e de relaxamento da Censura Federal.

A adesão de Garrett à vaga *x-rated* se deu em 1985, com *Gozo alucinante*, último longa que assina sob o pseudônimo que o consagrou. Curiosamente, e neste aspecto diferindo dos colegas que realizaram filmes pornográficos a partir de 1983 adotando “nomes de guerra”, Garrett assina a direção dos três longas explícitos (*Fuk Fuk à brasileira, Entra e sai* e *O beijo da mulher piranha*) que realiza em 1986, antes de se aposentar da direção de cinema como J. A. Nunes,

¹⁴ Para uma amostra do trabalho de Garrett como autor de fotonovelas (aqui, estrelada por ninguém menos que Carlos Reichenbach), ver <http://bit.ly/2J5IYie>. Acesso em: 19 jan. 2017.

seu nome de batismo. Atuando como administrador do teatro Bibi Ferreira em São Paulo após o declínio da Boca, Garrett se tornou vítima da mesma depressão que acometeu diversos realizadores que se viam sem perspectivas de retomarem suas carreiras, tendo falecido por ocasião de um ataque cardíaco em 1996, antes de completar 50 anos de idade

De todas as alcunhas atribuídas a Garrett, talvez a mais recorrente seja a de artesão: a de alguém inserido em uma lógica que valorizava a produção em série e o manejo consciente dos códigos narrativos de determinados gêneros cinematográficos, mas, ao mesmo tempo, reconhecido como dono de traços estilísticos identificáveis de um filme para outro.

É possível notar certa boa vontade da crítica mainstream para com o estilo do diretor, principalmente no que concerne a seus primeiros longas. Por mais problemáticos que os filmes fossem avaliados em termos de roteiro, atuações ou valores de produção, a *mise-en-scène* de Garrett era frequentemente destacada. Sobre seu filme de estreia, *A ilha do desejo*, Carlos Motta apontaria as intenções do diretor por uma “imagem bem composta e tratada” (MOTTA, 1975), enquanto Luciano Ramos afirmaria que Garrett “cuida da imagem com carinho de artesão, enfeitando-a com preciosismos de montagem e rebuscados movimentos de câmera” (RAMOS, 1975). Sobre *Excitação*, feito no ano seguinte, o exigente crítico paulista Rubem Biáfora afirmaria que: “é quase a primeira vez que algo saído da Rua do Triunfo revela um gosto e uma capacidade de manipulação, um germe de linguagem para realizações de diverso teor: unidade, plasticidade, imaginação cinemática” (BIÁFORA, 1977).

A breve lua-de-mel com a crítica, entretanto, chegou a termo com o relativo fracasso de público de *Noite em chamas*, tido como excessivamente pretensioso e estéril em sua tentativa de um *disaster movie* à brasileira, claramente devedor ao sucesso mundial *Inferno na Torre* (John Guillermin, 1974). Para Bruno Becherucci, tratava-se de “uma ideia grande demais para um filme cheio de tédio” (BECHERUCCI, 1978). Já Edmar Pereira afirmaria que “cada um tem o inferno na torre que merece. Mas talvez o espectador brasileiro não merecesse ser tão maltratado assim” (PEREIRA, 1978). De forma quase unânime, os críticos condenaram certo excesso de pretensão do realizador, o ritmo irregular da trama e os reduzidos valores de produção do filme, que acabam por comprometer o suposto apogeu da história: a tão aguardada explosão do prédio, que ocorre apenas nos cinco minutos finais (de 104 de projeção) e se limita a precárias sobreposições de imagens e alguma fumaça.

Noite em chamas: erotismo, cinema-catástrofe e comentário social

“Quarenta e cinco atores, mil figurantes, a melhor equipe técnica, muita trucagem e efeitos especiais, em quarenta e cinco dias de filmagem, este é o saldo de *Noite em chamas*, a primeira superprodução dirigida por Jean Garrett e produzida pela MASP Filmes” (Figura 6), dizia o material de divulgação distribuído à imprensa pouco antes do lançamento (NOITE, p. 2). “Noite em chamas tenta mostrar, em apenas uma noite, a sociedade contemporânea dominada pela máquina e todo o sistema corrupto que ela representa”, completava o texto. No mesmo material, a sinopse destacava seus aspectos sociológicos e psicológicos:

A ação se passa em um hotel de classe internacional [...], onde os personagens se entregam a seus próprios problemas, vícios, frustrações e neuroses, sem saber que, enclausurado na casa das máquinas, João, um homem simples, introspectivo e mergulhado em sua própria solidão, ergue-se de seu aviltante anonimato com uma única ideia – destruir todo aquele sistema que ao longo dos anos e inconscientemente, o atormentou. (NOITE, p. 4)



Figura 6: *Frame da sequência final Noite em chamas.*

Fonte: Photobucket (<http://bit.ly/2VfQsXn>)

O material gráfico distribuído à imprensa, com fotos *still* que tencionavam contemplar todas as subtramas, também buscava dar conta, visualmente, do aspecto ao mesmo tempo múltiplo e intimista almejado pelo filme, como se pode observar na imagem a seguir (Figura 7), que coloca lado a lado uma cena transcorrida do lado de fora do hotel, após o incêndio começar, e uma cena em que a atriz Beth

Lemos (Maria Lúcia Dahl) se mostra insatisfeita em uma noite de sexo com um fã, o empresário Mesquita (David Neto)

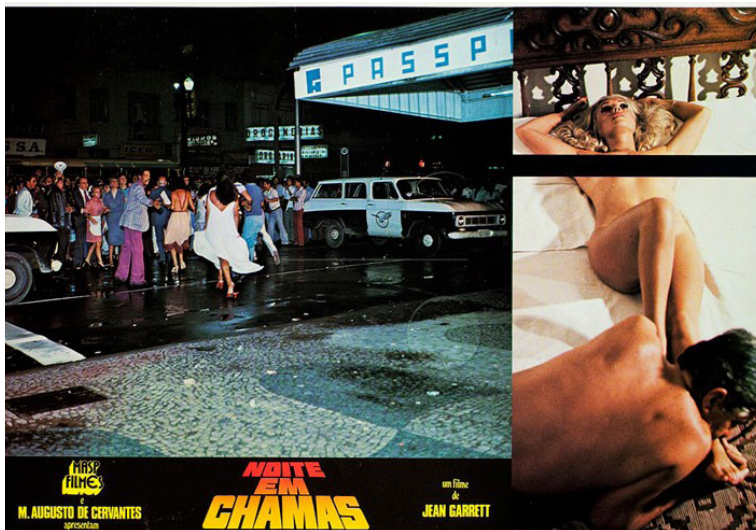


Figura 7: *Noite em chamas*, entre o espetáculo e o intimismo.
Fonte: Banco de conteúdos culturais (<http://bit.ly/2Wm3lLI>)

Noite em chamas se vincula à tendência do filme-catástrofe (ou *disaster movie*), então em voga nos mercados internacionais. Mas, tanto em seu material de divulgação quanto nas declarações do diretor, houve um esforço para destacar a singularidade da obra paulista. Ao jornalista Jairo Ferreira, Garrett diria: “Quero ser acusado de tudo, menos de colonialismo cultural. Não imitei o Inferno na Torre americano” (apud FERREIRA, 1978, p. 19). “No meu filme”, assinalava Garrett, “as motivações são completamente outras: não são engenheiros, arquitetos e eletricitistas que estão por trás do crime, mas esse personagem novo que vem surgindo no cinema brasileiro, o homem urbano pressionado pela máquina social”.

Noite em chamas se revela representativo de seu contexto e de seu local geográfico de produção. Para além da conexão mais óbvia com o êxito de *Inferno na Torre* no circuito comercial do país, a prometida “tragédia do Hotel Passport” encenada por Garrett fora antecedida por dois episódios de semelhante teor envolvendo arranha-céus situados no centro da cidade de São Paulo: o incêndio do Edifício Andraus, em 1972, e o do Joelma, em 1974. Este último, aliás, também mereceria uma releitura cinematográfica com o DNA da Boca, pelas mãos de Clery Cunha, no longa de horror espírita *Joelma 23º andar* (1979), que, no entanto, dedicou a maior parte de

sua metragem ao próprio incêndio, fazendo uso, inclusive, de cenas documentais. Para além do apelo de bilheteria dos filmes-catástrofe, portanto, também haveria alguns precedentes locais que justificariam a viabilidade mercadológica de um longa-metragem cujo eixo dramático girasse em torno de um edifício em chamas.

Além disso, o roteiro escrito por Garrett e Castellini, com a colaboração de Carlos Reichenbach (que também faz uma ponta no papel de um inconveniente repórter investigativo), era atravessado por diversas questões e temáticas pertinentes ao *zeitgeist* da época (Figura 8, à direita). Inclusive, podemos identificar, no caráter coletivo da dramaturgia do filme, traços autorais de cada um de seus criadores: a dimensão autorreferencial e de comentário crítico sobre o próprio cinema seria característica de Garrett; Castellini contribuiria com a perspectiva desencantada e ligeiramente niilista sobre as relações humanas; a Reichenbach, por sua vez, poderíamos atribuir o tom de ironia e deboche que pontua alguns episódios (como o do pecuarista obcecado por seu touro reprodutor e o da senhora com o cachorrinho), além de certo subtexto político (nas discussões de fundo sobre o imperialismo estadunidense levadas à frente pelo Guru de auto-ajuda; Figura 8, à esquerda).



Figura 8: Comentário social e erotismo convencional em *Noite em chamas*.
Fonte: Banco de conteúdos culturais (<http://bit.ly/2ZP6beq>)

O período compreendido entre 1975 e 1980 pode ser considerado o auge da Boca do Lixo em termos de volume de lançamentos e conseqüente retorno de bilheteria dos filmes. Esse cenário auspicioso favoreceu a produção de títulos cada vez mais ambiciosos, nos quais alguns traços basilares do cinema da Rua do Triunfo – tais como o apelo erótico, a estética da exploração e a prática do similar nacional – passaram

a estar a serviço de tramas pretensamente mais complexas e orçamentos menos restritivos do que aqueles à disposição na primeira metade da década.

Em paralelo a isso, também no que concerne à filmografia de Garrett, podemos identificar um ponto de virada representado por *Noite em chamas*. Primeiro, ele sinaliza a passagem de um estilo caracterizado pela demarcação nítida entre as fronteiras dos gêneros – na qual os filmes pareciam habitar um universo puramente cinematográfico (patente no *quasi giallo*¹⁵ de *Amadas e violentadas*) – para um cinema mais intimista, de teor psicologizante e, portanto, de comunicação talvez árida com o público-alvo da Boca, que mostrava preferência por tramas simples. Essa guinada, rumo à fase da qual fazem parte longas como *A mulher que inventou o amor*; *Mulher, mulher*; *O fotógrafo*; *Tchau, amor*, curiosamente também marca o princípio de certa má vontade da crítica para com o universo “garrettiano” e sua tendência à ultraestetização dos filmes, que passa a ser encarada como estéril.

Não obstante, *Noite em chamas* parece materializar algumas dessas e de outras tensões constituintes do cinema da Boca. Sua estrutura multitrama, por um lado, remete às experiências feitas por cineastas como Robert Altman em *Nashville* (1975); por outro, vincula-se a uma tendência então em voga no âmbito da grande indústria de Hollywood – a dos filmes-catástrofe. A partir de certo ponto da trama de *Noite em chamas*, os lados entram em conflito. Essa ambivalência que, sob certa perspectiva, resulta em uma obra tão singular e complexa, também pode estar no cerne da relativa resistência que o filme encontrou, tanto junto à crítica quanto ao público.

Não existe produção crítica substancial sobre os *disaster movies*, para além de uma bibliografia esparsa que tenta inventariar alguns títulos expressivos e situá-los em seus respectivos contextos de produção e circulação. Sequer existe um consenso sobre a constituição dos mesmos como gêneros cinematográficos, sendo mais comum seu entendimento enquanto tendência cíclica de mercado, e cuja vinculação – em termos de gênero – pode contemplar tanto aspectos de melodrama e ficção científica, quanto de horror, ação ou suspense, às vezes dentro de uma mesma trama. Para Keane (2006, p. 03), categorias do filme-catástrofe podem ser percebidas desde os anos 1910 – período de cristalização e expansão do cinema como grande espetáculo (KEANE, 2006, p. 05) –, mas foi a partir dos anos 1970 que se constitui um gênero mais claramente reconhecível pela audiência (KEANE, p. 02).

¹⁵ *Giallo* (em italiano: amarelo) é um filão literário e cinematográfico italiano de suspense e romance policial que teve seu auge, no cinema, entre as décadas de 1960 e 1980. Uma de suas principais características eram tramas sobre assassinos mascarados. O nome é uma referência às capas amarelas das revistas *pulp* italianas, publicadas desde 1930.

O caráter cíclico dessa tendência, por sua vez, parece em alguma medida vinculado a contextos socioculturais semelhantes aos que viabilizam a popularidade das narrativas de horror/terror, mormente aqueles pautados por alguma incerteza e/ou instabilidade em nível político, econômico e/ou social. Embora esse raciocínio carregue consigo uma considerável dose de mecanicismo, podemos perceber, por exemplo, que as décadas de 1950 e 1970 se configuraram como terrenos férteis para a disseminação do filme-catástrofe, havendo entretanto uma diferença substancial entre ambas. Enquanto a primeira, constituída sob o pavor da Guerra Fria e da ameaça nuclear, terceirizava a fonte das catástrofes para seres extraterrestres (*Invaders from mars*, William Cameron Menzies, 1953) ou calamidades atômicas (*Gojira*, Ishiro Honda, 1954), a segunda pode ser entendida sob uma perspectiva mais próxima dos temores cotidianos e urbanos, nos quais a tragédia é uma consequência da intervenção/interferência humana sobre o meio. Isto valeria tanto para alguns filmes da vertente *nature goes wild* dos filmes-catástrofe setentistas (*Night of the Lepus*, William F. Claxton, 1972; *Tubarão*, Steven Spielberg, 1975), quanto para aqueles cuja tragédia é decorrente de erro humano ou motivada pela ganância de personagens pertencentes às classes mais favorecidas (*Aeroporto*, George Seaton, 1970; *O destino do Poseidon*, Ronald Neame, 1972).

Noite em chamas adiciona a esse último esquema algumas variáveis e preocupações características do momento histórico vivido pelo Brasil. Ao *leitmotif* central do incêndio, o roteiro acrescenta uma pluralidade de temas e conflitos peculiares, transformando aquela noite no Hotel Passport em uma espécie de microcosmo de um país capturado em pleno processo de transformação de mentalidades e costumes. Mais especificamente na transição entre o período mais radical da ditadura civil-militar em curso (1968-1973) e o início da abertura política empreendida pelo Governo Geisel (1974-1979).

Em episódios como o de Madame Virgínia (Lola Brah) e seu cachorrinho Frufrú, o resultado cômico é evidenciado. Descrito por sua dona como “um poodle legítimo, um campeão, com vasto pedigree, [...] de beleza interna e externa, raça pura, sem nenhum cruzamento”, Frufrú se torna o pivô da separação entre ela e Augusto (Sergio Hingst) que, em determinado momento do filme, vai até o Passport para se reconciliar com a esposa. O diálogo sinaliza não apenas os primórdios daquilo que, anos mais tarde, viria a configurar um promissor segmento de mercado, como também parece querer denunciar uma suposta frivolidade de Virgínia. Por outro lado, ainda que o filme não demonstre grande simpatia pela personagem, ela parece ter bons motivos para preferir o cão ao marido:

Augusto: Nenhum juiz homologaria divórcio por incompatibilidade entre marido e cachorro. Riria da nossa cara. Mas estou disposto a reconsiderar. Acho que nós três podemos nos entender.

Virgínia: Não vamos nos entender nunca. Você fala isso da boca pra fora. Chamou carrocinha para levar o Frufriu. Deu gorjeta para a empregada para por veneno na papinha dele. Mandou escolher “eu ou o Frufriu”. Pois eu escolhi o Frufriu. (NOITE, 1978)

O diálogo entre esses dois personagens mostra a preocupação do filme em se mostrar atualizado com as pautas que então interessavam ao público – como a Lei do Divórcio e a conquista parcial de maior autonomia feminina. Já o segmento envolvendo o guru – interpretado por Roberto Maya – é igualmente rico em tais momentos, pois é para as falas de Mr. Stank que o trio de roteiristas do filme parece direcionar sua acidez em relação ao então atual estágio do capitalismo global, como podemos perceber nesta conversa entre Stank e o empresário Mesquita (David Neto):

Mesquita: E o senhor conta mesmo com a adesão da classe operária a essa nova religião, Mr. Stank?

Stank: Mr. Mesquita, aprenda uma coisa, o primeiro passo para a mobilização do proletariado é ter em mãos a classe média.

Mesquita: É, a sua filosofia cai como uma luva nos ideais da pequena burguesia.

Stank: Sem cinismos, Mr. Mesquita, sem cinismos. [...] O homem de hoje necessita de didática, de símbolos, de signos, de slogans, *you understand?* Homens de fé como nós não podem distanciar-se de meios de comunicação. (NOITE, 1978)

Em outra direção crítica, as tensões entre uma representação mais convencional do erotismo e o desejo de subverter essas mesmas representações são articuladas nas aparições da atriz vivida por Maria Lúcia Dahl, e nas sequências da orgia envolvendo a dupla de jovens do interior e um grupo de prostitutas, encabeçada por Marcela (Helena Ramos). Embora amigos desde a infância, a relação entre Sérgio (Denis Derkian) e Jorge (Washington Lasmar) é atravessada por uma assimetria social: Jorge é filho de um empregado do pai de Sérgio. Tão logo chegam as prostitutas, Sérgio começa a humilhar Jorge diante das mulheres, o que Marcela, uma profissional do sexo experiente, atribui a um desejo homossexual reprimido pelo outro. Sozinhos em um dos cômodos do quarto, após uma tentativa de relação sexual, Jorge começa a reproduzir, com Marcela, a mesma lógica de opressão que Sérgio estabelece com ele, ao que a prostituta revida:

Marcela: Você não tem o direito de humilhar a gente! Você é tão piranha quanto qualquer uma de nós. Quanto é que teu amigo te paga? Quanto você cobra? Por tanta humilhação, o preço deve ser alto. [...]

Jorge: O Sérgio é meu amigo!

Marcela: Amigo? Enquanto você for feio, pobre e burro. Vai ver o seu negócio é ser explorado. (...) Eu sou uma ordinária, mas me respeito. Eu cobro. E cobro caro. Pra tudo tem um preço. Até o tempo que eu perdi aqui com você eu vou cobrar. (NOITE, 1978)

A “tomada de consciência” de Jorge sobre sua condição subalterna culmina em uma sequência na qual ele exige que Sérgio o espanque, alegando que, quanto mais forte for o golpe dado pelo amigo, mais caro ele terá direito de cobrar a ele. Após levar uma surra de Sérgio, Jorge ergue os olhos para Marcela e suplica: “E agora, moça? O que é que eu faço?”, ao que ela responde: “Faz como toda vagabunda, cara. Se vira”.

Já o dilema existencial da atriz Beth Lemos (Dahl) materializa a tensão que se verificava entre o desejo de um cinema “sério”, “reflexivo”, e a necessidade de um retorno de bilheteria a todo custo. *Noite em chamas* acrescenta ao debate uma nova variável: a da estrela de produções eróticas orgulhosa de seu status de símbolo sexual das massas, mas ressentida pelo fim da juventude e, portanto, pela perda iminente de seu status. Ao longo do filme, alternam-se imagens dos tempos de glória de Beth Lemos em suas deambulações pelo hotel, acompanhada de um gravador onde registra seus últimos desejos.

Eu [...] atriz de cinema, especializada em filmes eróticos, considerada por muitos como um grande símbolo sexual, deixo nessa fita pela última vez a minha voz gravada e os motivos pelos quais vou morrer. Eu gosto dos filmes que eu fiz. [...] Eu fui feliz, sobretudo porque acreditava que meu trabalho tinha uma finalidade. [...] Eu tinha um corpo perfeito, e meu erotismo trazia o povo pra mim. Eu era a válvula de escape. [...] Eu gostava da pecha de bonita, boa e imbecil. Como era bom pra mim realizar as pessoas, o povo. Era bom sentir-me amada, sentir-me querida e desejada. (NOITE, 1978)

No terceiro ato do filme, Beth recebe em seu quarto a visita de Mesquita, que deseja convidá-la para ser a estrela do comercial de uma de suas vitaminas, e também ter relações sexuais com ela. De posse de um cheque deixado como pagamento pelos “serviços prestados”, Beth faz sua derradeira gravação, minutos antes de se jogar da sacada do Hotel Passport e ter seu corpo reduzido a uma poça de sangue: “como não vou mais precisar dessa grana, eu gostaria que a pessoa que achasse essa gravação que

doe esse dinheiro à Casa do Ator, é o produto da minha última noite de sexo e deve ir para os necessitados”.

Aqui, evidencia-se a confusão entre o trabalho das atrizes de filmes eróticos e as atividades desempenhadas pelas trabalhadoras do sexo, num registro do modo como a sociedade brasileira tratava as estrelas de seu cinema erótico – que, cabe destacar, eram as maiores responsáveis por atrair as plateias aos cinemas. Elas estampavam os cartazes e todo o material publicitário dos filmes e também estavam nas capas das revistas que cobriam o cinema da Boca, em particular a publicação *Cinema em close-up*, que circulou entre 1975 e 1977. O sacrifício de Beth Lemos é também o episódio de *Noite em chamas* que aponta com maior clareza para o teor autoconsciente (e talvez autoindulgente) buscado por Garrett.

Apesar do esforço por se mostrar como uma obra crítica a diversos aspectos da sociedade brasileira, e muito embora *Noite em chamas* passe boa parte de sua metragem tentando justificar a vingança empreendida por João contra os patrões, nota-se que, ao final, o trabalhador acaba sendo o único personagem a morrer no incêndio do Passport. Beth suicida-se antes da explosão; os gerentes do Hotel e demais representantes dos poderes instituídos e do grande capital sobrevivem sem um arranhão, sendo evacuados do hotel pela polícia e pelos bombeiros.

A crítica, o filme e suas limitações

A despeito das intenções de *Noite em chamas* em funcionar como uma crítica do Brasil de 1978, não se pode perder de vista que essa abordagem era dada a partir de uma perspectiva majoritariamente conservadora, característica do *background* sociocultural de onde vinham não apenas os cineastas, como também parcela substancial do público dos filmes da Boca. Na revista *Movimento*, Dagomir Marquezi destacaria as limitações do teor crítico de *Noite em chamas*. No texto intitulado *Um porno-libelo contra a luta individualista* (que adota o clichê crítico de referir-se a todos os filmes da Boca como “porno-alguma coisa”), Marquezi dizia que o filme errava a partir de sua própria concepção, cuja complexidade não estaria à altura do cinema praticado na Boca. Para o crítico:

Como pornochanchada, *Noite em chamas* pode até funcionar, desde que assistido por um público de porno-chanchada. De três em três minutos, uma mulher tira a roupa ou alguém dá porrada em alguém. [...] Tentar analisar o homem urbano pressionado pela máquina social – com esses manjados esquemas caça-níqueis é uma tarefa para um grande cineasta, o que não é exatamente o caso de Jean Garrett (1978).

Já Jean-Claude Bernardet, no texto *Nosso cinema catástrofe é desanimador* (1978), escrito para o jornal *Última Hora*, tentou avançar um pouco nas contradições de *Noite em chamas*. Ele começa descrevendo o cartaz do filme afixado no Cine Marabá, e busca fazer, a partir dele, uma reflexão: “Um edifício em chamas, um corpo de mulher nua que cai, um estilo de terror e sensacionalismo, fotos de quatro tradicionais atrizes da pornochanchada: é o que a fachada do Cine Marabá apresenta como cartão de visitas para *Noite em chamas*”. A partir dessa descrição do material de divulgação, o crítico pergunta: “Será preciso ver o filme? Ou basta ver a fachada?” Ao que ele responde: “É preciso ver o filme: o cartaz anuncia o filme que os produtores gostariam de ter feito; o filme real é um tanto diferente”.

Ao longo do texto, Bernardet buscará reconhecer o que *Noite em chamas* é capaz de revelar sobre nossa sociedade em comparação com o modelo americano de *disaster movie*. Para ele, “No filme brasileiro, sente-se a vontade de evitar o conflito, o que pode se justificar, mas só parcialmente, por problemas de produção. O fato é que, quando se inicia o incêndio, já não há mais ninguém no prédio (a não ser o incendiário). Portanto, não pode haver catástrofe. E isto, indiscutivelmente, não é do modelo americano” (BERNARDET, 1978). A figura do incendiário, sobretudo, intriga o crítico. Para Bernardet, é nele que incide a maior diferença do filme de Garrett em relação ao modelo importado – mas o resultado lhe parece politicamente confuso: “Quais as intenções de *Noite em chamas*? Os operários são neuróticos? A classe operária está prestes a atear fogo, criminosamente, a esta sociedade? [...] O perigo é iminente! Em todo caso, alguma intenção deve haver, porque na citada entrevista [a Jairo Ferreira na Folha de São Paulo] Garrett cita exatamente este personagem para provar que ela não segue o modelo norte-americano” (BERNARDET, 1978).

Seguindo a pista de Bernardet, cabe perguntar: em que medida o filme realizado se distanciava de um cartaz claramente vinculado ao modelo do *exploitation*, que prometia uma catástrofe protagonizada por um homem enlouquecido e belas mulheres nuas prestes a morrerem queimadas (Figura 9)?

Talvez a frase usada como slogan no material de divulgação – “Você jamais esquecerá este filme, porque você é um dos personagens” – possa nos auxiliar a responder. De fato, ainda que interessados nos filmes-catástrofe, Garrett e equipe buscaram realizar um amálgama de vários gêneros praticados pelo cinema da Boca, e também exploraram as possibilidades de crítica social ao adotarem, como protagonista, um personagem inspirado no espectador típico daqueles filmes: um trabalhador urbano do sexo masculino e dedicado a funções subalternas (cf. ABREU, 2006). *Noite em*

chamas olhava para esse personagem sem os recursos mais frequentes da comédia ou da aventura, mas buscava compreender as ansiedades que o envolviam – por um lado, a insatisfação com suas condições de vida e a revolta com o comportamento corrupto da elite representada pelos hóspedes do hotel; por outro lado, o conservadorismo e a alienação social que o fazem incapaz de tomar a frente de um processo revolucionário.

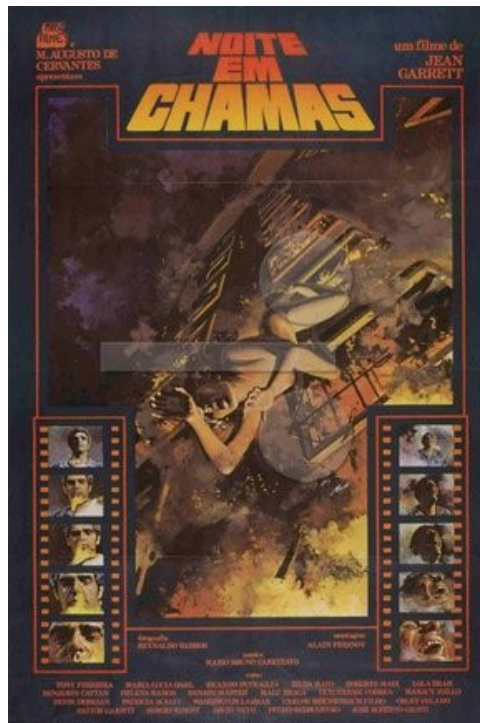


Figura 9: Cartaz de *Noite em chamas*.
Fonte: Cinemateca Brasileira

Nesse sentido, o já mencionado texto de Marquezi buscava dar ao filme algum sentido, mas para isso mostrava desprezo pela capacidade crítica seu público. Dizia ele:

Se Garrett tem algum mérito, é o de ter dado seu recado em meio a tanto fogo, sangue, calcinhas e cuecas. Os vilões do filme são alguns de nossos grandes ‘vilões’ sociais da atualidade. Mas eles escapam ilesos ao castigo, que se vira contra o próprio rebelde. Talvez se trate de um libelo contra o a luta individualista, o aventureirismo político. Será que todo mundo entende? (MARQUEZI, 1978, p. 19)

Considerações finais

Neste trabalho, buscamos apontar uma série de questões articuladas por Jean Garrett e sua equipe em *Noite em chamas*: a perturbação masculina diante da autonomia feminina; a exploração sexual; a luta de classes; o sistema de Justiça que não atinge aos mais abastados; a pouca efetividade das alternativas políticas direcionadas à classe trabalhadora; as condições inseguras de trabalho; a pusilanimidade da imprensa; os discursos políticos ultra-liberais que visam conquistar corações e mentes; a opressão da paisagem urbana. Ao mesmo tempo, alguns traços estilísticos do realizador luso-paulistano se fazem presentes, como os enquadramentos expressionistas (sobretudo nas sequências ambientadas na sala de máquinas), a iluminação artificiosa e evocativa do ambiente de um estúdio fotográfico (na encanação dos delírios do personagem de Ricardo Petraglia), além do onipresente erotismo. Tudo isso parece convergir para o fim trágico do personagem João, incapaz de tolerar os processos aos quais está submetido. Se *Noite em chamas* não foi um grande sucesso – em parte por não entregar a catástrofe prometida – é justamente nessa impossibilidade que reside seu interesse, 40 anos depois.

Esta breve análise de *Noite em chamas* reafirma a viabilidade e a necessidade de aprofundamento interpretativo em diferentes aspectos estilísticos, temáticos e produtivos do cinema paulista dos anos 1970, que representou um dos maiores fenômenos de consumo popular da história do cinema nacional. Foram dezenas de filmes realizados anualmente ao longo de duas décadas, muitos dos quais capazes de atrair bilheterias na casa dos milhões de espectadores e, assim, abrindo concorrência direta com as produções nacionais da Embrafilme e mesmo com produtos importados de Hollywood. Esse sistema de produção manteve em atividade centenas de produtores, técnicos e artistas, e também foi capaz de estabelecer variadas representações e registros dos dilemas enfrentados pela sociedade brasileira – muitos dos quais permanecem candentes ainda hoje.

Referências

- ABREU, N. C. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.
- BECHECRUCCI, B. Uma ideia grande demais para um filme cheio de tédio. *Jornal da Tarde, São Paulo*, 26 set. 1978.
- BERNARDET, J. C. Nosso cinema-catástrofe ainda é desanimador. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 25 set. 1978.
- BERNARDET, J. C. “A pomochanchada contra a cultura ‘cultura’”. In: BERNARDET, J. C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 210-215.
- BIÁFORA, R. “Excitação”. *O Estado de São Paulo, São Paulo*, 29 mai. 1977. Coluna Domingo.
- FERREIRA, J. “Inferno na Torre de Jean Garrett”. *Folha de São Paulo, São Paulo*, 18 set. 1978. Ilustrada.
- KEANE, S. *Disaster movies: the cinema of catastrophe*. London: Wallflower, 2006.
- MARQUEZI, D. “Noite em chamas, um porno-libelo contra a luta individualista?”. *Movimento, São Paulo*, v. 19, n. 169, 25 set. 1978.
- MOTTA, C. A ilha do desejo – paraíso do sexo. *O Estado de São Paulo, São Paulo*, 8 jun. 1975. Coluna Domingo.
- NOITE em chamas – dossiê de imprensa. São Paulo: MASP Filmes, 1978. 8 p. (Depósito Jairo Ferreira – Cinemateca Brasileira).
- ORMOND, A. “Noite em chamas”. *Estranho Encontro*. Disponível em: <http://bit.ly/2PH0hY5>. Acesso em: 15 jul. 2018.
- PEREIRA, E. “Noite em chamas”. *Jornal da Tarde, São Paulo*, 18 set. 1978.
- RAMOS, J. M. O. “Sexo, sangue e emoções masculinas”. In: *Cinema, televisão e publicidade: cultura de massa e popular no Brasil nos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 178-195.
- RAMOS, L. Não existe conteúdo, mas a forma é perfeita. *Jornal da Tarde, São Paulo*, 13 jun. 1975.
- SENA, T. “Os relatórios Shere Hite: sexualidades, gênero e os discursos confessionais”. In: FAZENDO GÊNERO – CORPO, VIOLÊNCIA E PODER, 8., ago. 2008,



O vídeo independente brasileiro: crítica política na Olhar Eletrônico

The independent Brazilian video: political criticism in the producer Olhar Eletrônico



Regilene Sarzi Ribeiro¹

¹ Possui pós-doutorado em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo (Unesp-SP). Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Doutora Professora Assistente do Departamento de Artes e Representação Gráfica e Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia (PPGMiT) da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (Unesp-Bauru) E-mail: regilene.sarzi@unesp.br

Resumo: trata-se de um estudo historiográfico sobre a videoarte no Brasil a partir de aspectos estéticos e conceituais do vídeo independente. O estudo buscou promover um diálogo com obras audiovisuais, integrantes de ações políticas, que marcaram a postura crítica e de engajamento na década de 1980 e sua inserção na televisão comercial visando à produção do conhecimento histórico a respeito do audiovisual em suas interfaces com outros campos das artes do vídeo. A produtora Olhar Eletrônico é objeto de estudo deste artigo. O *corpus* analisado é composto de um dos seus quadros experimentais: *Ernesto Varela*, produzido em 1984 e cujas ironia e empatia são traços de sua reflexão e crítica política.

Palavras-chave: vídeo independente; arte do vídeo; televisão no Brasil; Olhar Eletrônico; Ernesto Varela.

Abstract: this is a historiographical study of video art in Brazil from the aesthetic and conceptual aspects of independent video. The study aimed to promote a dialogue with audiovisual works, which are part of political actions, which marked the critical and engaging stance in the 1980s and its insertion in commercial television aimed at the production of historical knowledge about the audiovisual in its interfaces with other fields of video arts. The producer Olhar Eletrônico is the object of study of this article and the corpus analyzed is composed of one of the experimental frame: *Ernesto Varela*, produced in 1984 whose irony and empathy are traces of his reflection and political criticism.

Keywords: independent video; video art; television in Brazil; Olhar Eletrônico ; Ernesto Varela.

O vídeo independente no Brasil

Este artigo é fruto de um estudo historiográfico sobre a videoarte no Brasil a partir de aspectos estéticos e conceituais em contraponto com modelos do sistema televisual. O recorte proposto comporta os anos de 1980, quando surge no Brasil, mais especificamente em São Paulo, um grupo de artistas: Tadeu Jungle, Walter Silveira, Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Marcelo Tas, Renato Barbieri e Paulo Morelli, que exploram os pressupostos poéticos do vídeo para se integrar ao sistema e fazer televisão, mas também para se posicionar criticamente diante dos conteúdos da televisão comercial.

O texto que apresentamos resulta de uma pesquisa que surgiu da observação de dois elementos centrais para a compreensão do vídeo nesse contexto: a ação de subverter e hibridizar os procedimentos audiovisuais e os campos da arte e da comunicação. A hipótese é a de que esses elementos presentes na arte do vídeo no Brasil na década de 1980, somados à interação com a televisão e ao surgimento dos videomakers e dos vídeos independentes, são uma das bases para a compreensão da singularidade da produção audiovisual e de sua história.

Nos anos 1980 a produção em vídeo no Brasil reafirma a crítica que nasce na arte conceitual: de que a função da arte não está ligada à sua venda como produto para ser consumido pela massa, mas ao resultado de uma ideia autêntica e livre do sistema de produção e consumo. O que está em jogo é a intervenção no espaço comunicacional e o vídeo como linguagem poética, híbrida e subversiva dentro do próprio sistema audiovisual ou videográfico.

Em 2003, Arlindo Machado destaca que o vídeo permanece vivo e continua mais presente do que nunca: tornou-se híbrido e está no computador, na televisão, distribuído por entre as mais variadas formas nas ruas e nos painéis eletrônicos.

No começo dos anos 1980, o vídeo era uma atividade quase marginal, o forte era o cinema, a fotografia, a televisão. O vídeo era um meio que estava surgindo, pessoas começavam a experimentar, pouca gente entendia qual era a novidade. [...] Eu diria que quase tudo hoje é vídeo. (30 ANOS..., 2003)

Trazer à tona a memória da arte do vídeo e promover sua história é reconhecer que a videoarte é produto da cultura visual complexa e transnacional contemporânea e que, a cada nova intervenção no contexto social, político e ou cultural onde se constitui, ela também se edifica a partir do espaço urbano e da confluência das mídias.

Este estudo trata, portanto, da arte do vídeo no Brasil e de sua conexão com o meio televisual, o processo de criação experimental e as intervenções artísticas realizadas pelos videomakers da geração dos anos 1980 do vídeo brasileiro, época que ficou conhecida como a era das produtoras independentes e que se reflete, atualmente, no hibridismo estético e midiático para além da televisão, nas plataformas digitais e na internet.

Neste artigo apresentamos um estudo do quadro experimental *Ernesto Varela*, feito pela produtora Olhar Eletrônico Vídeo na década de 1980 para ser exibido pela televisão comercial, embora outras experiências tenham sido realizadas, conforme relata o próprio Ernesto Varela:

Depois da estreia na TV Gazeta, nos anos 80, Varela passou pela Abril Vídeo (braço televisivo do grupo Abril), SBT e Record. Nos anos 90, o repórter ancorou a série *Netos do Amaral*, na MTV Brasil; e foi inspiração para a criação do “Fora do Ar”, um quadro para o *Fantástico* na TV Globo. Nos anos 2000, Varela foi para o rádio, na 89FM; e para o teatro com o espetáculo multimídia “A história do Brasil segundo Ernesto Varela: como chegamos aqui”. (QUEM É..., 2016)

Nesse contexto, o estudo buscou promover um diálogo com as obras audiovisuais enquanto integrantes de ações políticas que marcaram a postura crítica de enfrentamento e engajamento político na década de 1980, e sua inserção na televisão visando à produção de conhecimento histórico a respeito do audiovisual em suas interfaces com outros campos das artes do vídeo.

Cabe ressaltar que o objetivo é ampliar a compreensão dos processos históricos, sociais e culturais que envolvem a produção de vídeo experimental e independente, investigando suas relações com o meio televisivo no Brasil e a maneira como as tecno-imagens – imagens produzidas por aparatos tecnológicos e câmeras (foto, cinema, vídeo e computador) – e a arte do vídeo se articulam ao campo da comunicação a partir do hibridismo estético, transformando a TV em matéria-prima para criação e veículo da expressão artística engajada e ativista.

A metodologia da pesquisa, aplicada ao estudo de um *corpus* maior composto por produções em vídeo dos anos 1980 e 1990 no Brasil e cujo recorte neste artigo contempla a produtora Olhar Eletrônico, é de caráter exploratório e de natureza qualitativa, baseando-se na coleta de dados e na revisão bibliográfica. A fundamentação teórica dialoga com autores e pesquisadores do audiovisual brasileiro como Arlindo Machado, Cacilda Teixeira da Costa, Roberto Moreira S. Cruz, Christine Mello e Yvana Fechine.

Segundo as pesquisas desses autores sobre a segunda geração da arte do vídeo brasileiro, a produção desta é marcada pela crítica ao meio de comunicação de massa que é a televisão e pela inserção de experimentações artísticas neste meio. A geração dos independentes, como ficou conhecida, tem como destaque dois grupos: o TVDO e a Olhar Eletrônico. Segundo o pesquisador Walter Zanini – grande incentivador da videoarte no Brasil, que durante sua gestão do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP) defendeu e promoveu o vídeo –, o chamado vídeo independente é aquele:

Que se reconheceu desde logo nos grupos “TVDO”, com os videomakers Tadeu Jungle, Walter Silveira, recém-egressos da ECA-USP, e Pedro Vieira, e “Olhar Eletrônico”, com Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Marcelo Tas, Renato Barbieri e Paulo Morelli, configuravam uma alteridade de princípios em relação aos seus antecessores, alguns dos quais prosseguiram ativos e ortodoxos, enquanto surgiam Otávio Donaschi e Rafael França, valores novamente procedentes das escolas de arte. Foi o momento do aparecimento das produtoras de TV. (ZANINI, 1997, p. 241)

A pesquisadora Yvana Fachine em seu texto “O vídeo como um projeto utópico de televisão” (2007) começa seu argumento utilizando a metáfora do personagem Hannibal Lecter e sua história no cinema para comparar a relação entre o vídeo independente e a televisão comercial nos anos 1980 no Brasil, com as reciprocidades e tensões existentes entre ambos historicamente. Fachine (2007, p. 86) pergunta:

Como incorporar à grade dessas emissoras de TV uma produção independente em vídeo que mesmo ambicionando ocupar espaço em suas programações define-se, esteticamente, justo pela contraposição aos seus modelos?

Ironia, crítica e intervenção política marcam o engajamento e a ação dos videoartistas da geração de 1980 no Brasil, que queriam fazer televisão e perceberam o valor das produções satíricas, introduzindo-as no cotidiano televisivo por meio da apropriação e do modo como usavam a câmera, através, por exemplo, de entrevistas para entretenimento reflexivo do público, como o irreverente Ernesto Varela, repórter interpretado por Marcelo Tas, da produtora Olhar Eletrônico (1981-1989).

A Olhar Eletrônico

No texto “A minha história da Olhar Eletrônico”, Marcelo Tas (2007) descreve a experiência que viveu com os demais membros da produtora independente

Olhar Eletrônico no começo dos anos 1980, em São Paulo. Tas relata a primeira vez que participou de um dos muitos eventos multimídias compostos de lançamento de livro somado à leitura de poesia, show de música e debate sobre política, que aconteciam no Teatro Lira Paulistana, também chamado Lira Paulistana ou Lira, conhecido centro cultural do centro de São Paulo e situado nos porões de um pequeno prédio na calçada em frente à Praça Benedito Calixto, em Pinheiros.

No lugar, descreve Tas, havia uma TV em cima de um caixote e estranho mesmo era o que estava sendo exibido – que não parecia TV normal, jornal, novela ou programa de auditório.

Fiquei mais de uma hora grudado nas histórias que saíam daquele televisor. Até que chegaram os autores das imagens. Eram uns moleques como eu, entre os 18 e os 20 e poucos anos, estudantes e recém-saídos da universidade. Finalmente elucidaram o que era aquela coisa: vídeo! (TAS, 2007, p. 210)

Os rapazes que Tas conheceu naquela festa eram os colegas com quem ele iria compor a Olhar Eletrônico Vídeo (Figura 1), que, segundo ele, era uma espécie de comunidade hippie agitada e multidisciplinar com gente da Arquitetura, da Física e da Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), da Psicologia da Pontifícia Universidade Católica (PUC) e de Rádio e TV da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). A sede da produtora tinha cozinha comunitária, aulas de tai chi chuan de manhã e ervas aromáticas no final da tarde.



Figura 1: Logotipo da produtora Olhar Eletrônico.
Fonte: <https://bit.ly/2E2TCmM>. Acesso em: 8 ago. 2018

A produtora de vídeo independente Olhar Eletrônico (Figura 1) foi criada em 1981 pelos arquitetos recém-formados pela Faculdade de Arquitetura da USP Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Paulo Morelli e Beto Salatini, e marcou a

história da videoarte no Brasil nos anos 1980. Depois se juntaram ao grupo os artistas Dario Viseu, Marcelo Tas, Renato Barbieri e Tonico Mello. Inicialmente, a produtora tinha como meta promover o estudo, a produção e a veiculação de vídeos. Alguns dos vídeos produzidos pela Olhar Eletrônico como *Garotos de subúrbio* (1982), *Brasília* (1983), *Tempos* (1982), *Ali Babá* (1984), *Tragédia São Paulo* (1986), *Expiação* (1989) entre outros, são fundamentais para compreendermos os caminhos do documentário, do videoclipe e da ficção que nascem das experiências em vídeos no Brasil.

Por volta de 1983, a Olhar Eletrônico passa a fazer intervenções na televisão comercial e é este o momento que nos interessa especialmente, pois é muito pouco pesquisado, embora tenha um aspecto experimental e inovador que dialoga tanto com o campo da comunicação (jornalismo e entretenimento) quanto com a arte (estética). Os programas da produtora de vídeo Olhar Eletrônico foram produzidos para as TVs Gazeta, Abril Vídeo, Manchete, Cultura e Globo. Segundo Mello (2008, p. 102):

É nesse contexto que surgem as mais variadas e inéditas experiências na mídia televisiva. Uma delas, inesquecível, é o impagável personagem-repórter Ernesto Varela, criador por Marcelo Tas que, junto com seu câmera Valdeci, criado por Fernando Meirelles, abordava situações sérias com uma mistura de acidez crítica e bom humor.

Outro exercício totalmente experimental quando o assunto é arte na televisão foi o programa *Aquário*, exibido em 1984, na TV Gazeta a convite do apresentador e comunicador Goulart de Andrade. A experiência consistia em exibir a imagem de um belíssimo aquário ao som de Brian Eno. A cada minuto era veiculado sobre a imagem o número de telefone da produtora Olhar Eletrônico. No meio da programação, o monitor de TV se convertia imagneticamente em um aquário exibindo peixes, paisagens e plantas aquáticas e, no final, o número de telefone da Olhar Eletrônico, que induzia as pessoas a ligarem para a produtora quase inconscientemente.

As pessoas ligavam para a produtora querendo saber o que estava acontecendo. Depois de anotar o telefone e a profissão daquele telespectador, e antes que ele desligasse, a ligação era passada para a pessoa que ligou anteriormente. Assim, os telespectadores eram colocados em contato uns com os outros, em cadeia promovendo uma conexão inusitada entre eles. Depois de alguns dias, as ligações ainda chegavam e os relatos da estranha experiência continuavam. Esta experiência transformou a mídia televisiva em um objeto interativo comunicacional e, sobretudo, em um espaço subjetivo-interativo de trocas e diálogos em redes, guiado pela ordem do imprevisto e do acaso. Para Christine Mello (2008, p. 102), “este trabalho foi um

exercício absolutamente experimental em termos de arte na televisão” que causou estranhamento, curiosidade e um comportamento que induzia as pessoas a um processo comunicacional mediado pela televisão e pela arte.

As experiências dos pioneiros da videoarte ampliaram as discussões sobre a linguagem audiovisual, a televisão comercial e os processos poéticos na arte do vídeo. Há alguns anos temos visto crescer o número de pesquisas no sentido de promover a memória e a historiografia da arte do vídeo no Brasil – um dos objetivos desta pesquisa.

Ernesto Varela

Hoje podemos considerar que tais produções se tornaram clássicos da televisão dos anos 1980. Mas a geração atual conhece pouco sobre algumas produções em vídeo como a do repórter Ernesto Varela e de seu cinegrafista Valdeci e fica surpresa quando descobre que em algumas produções atuais presentes na televisão brasileira (*CQC, Tá no ar: a TV na TV*) há a influência e permanência de alguns traços estéticos daqueles, como ironia crítica, humor ácido e intervenção em assuntos políticos e culturais.

Ernesto Varela foi criado por Marcelo Tas e Fernando Meirelles por volta de 1983. Junto com o repórter, nasceu o câmera Valdeci, que durante muito tempo foi personificado pelo próprio Meirelles. Juntos, Varela e Valdeci, repórter e cinegrafista ficcionais (Figura 2), entrevistavam pessoas que não eram personagens, mas sim entrevistados reais.

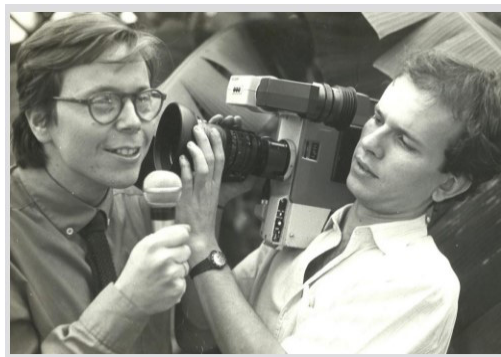


Figura 2: Ernesto Varela e Valdeci (Fernando Meirelles e Marcelo Tas).

Fonte: <https://bit.ly/2SopQ4V>. Acesso em: 8 ago. 2018

Se o repórter Varela ficou conhecido por suas perguntas tolas e diretas, o cinegrafista Valdeci também não era nada convencional, pois durante as entrevistas ele se intrometia na conversa, fazia a direção e, ao mesmo tempo, falava com o repórter. O homem por trás da câmera era sempre uma presença que se fazia notar.

O Valdeci mais frequente de Varela foi Fernando Meirelles, também parceiro de Tas na criação do repórter de ficção. O cineasta Toniko Melo assumiu o papel em séries importantes, entre elas Cuba e Copa do México/86. Entre outros Valdecis, Henrique Goldman assumiu a câmera em Nova York; e na série *Netos do Amaral* (MTV), o papel coube ao artista Eder Santos, que dividiu a fotografia com Adriano Goldman. (QUEM É....., 2016)

Cabe comentar que a imagem e o figurino do repórter Varela também fugiam totalmente do estereótipo do jornalista que, vestindo terno e gravata de cores sóbrias, não chamava a atenção em cena. Pelo contrário, Varela usava blazer azul, ou tom bem escuro, e gravata, mas com calças jeans muito usada pelos jovens jornalistas da época e óculos vermelhos, que se tornou a marca de sua irreverência provocativa.

Os temas das coberturas jornalísticas de Varela envolviam comportamento, esportes, cultura, política e economia. Como o episódio em que Varela visita o Rio de Janeiro em 1985 por ocasião do *Rock in Rio* e conversa com diferentes cariocas para aprender o comportamento e a gíngua para poder se passar por um autêntico carioca. De forma muito inteligente e perspicaz conhecemos aspectos singulares dos costumes e hábitos da vida carioca (Figura 3).



Figura 3: *Ernesto Varela no Rio* (1985).

Fonte: <https://bit.ly/2TINC8n>. Acesso em: 8 ago. 2018

Em *Ernesto Varela no Rio*, o enquadramento das cenas é intimista, marcado por closes que nos aproximam tanto do jornalista quanto dos entrevistados e também nos colocam, a nós espectadores, dentro da cena. Ao fundo, vemos crianças brincando na areia e mulheres tomando sol e, no quadro mais próximo a nós, Varela se aproxima

das pessoas e enquadra o entrevistado de forma que podemos ver suas expressões e reações de humor perante o jornalista. As cores naturais de um dia ensolarado de praia carioca dão o tom, e a textura da pele da garota entrevistada em uma das cenas contrasta, por exemplo, com o terno escuro e clássico do jornalista ficcional. A estética realista empregada pelo registro natural e casual gera empatia e identidade com o público. De igual forma, o som é captado do ambiente natural.

Tais recursos estéticos podem ser encontrados nas séries compostas de dois ou três programas sobre a Copa do Mundo de 1986, Cuba, Nova York, a Serra Pelada e a extração de ouro no Brasil, cada qual dando ambientação e enquadramentos a partir da paisagem local e de situações locais, cuja experiência visual e sonora é decorrente dos registros documentais, embora de viés experimental.

Na série de reportagens na ilha comunista de Fidel Castro em 1985, Ernesto Varela dribla a vigilância permanente de um agente do governo cubano para questionar as pessoas nas ruas e até invade um programa de TV para revelar como é a vida da juventude sob o regime socialista. (QUEM É..., 2016)

Sobre a Olhar Eletrônico e *Ernesto Varela* considerado como o ápice da produção do grupo, Yvana Fechine ressalta:

No auge da produção da Olhar Eletrônico, um personagem criado pelo grupo, e que esteve presente em todos os programas com os quais colaborou, sintetizou toda a proposta de intervenção da produtora na televisão *broadcasting*: o repórter Ernesto Varela. Interpretado por Marcelo Tas e protagonista de inúmeros quadros dirigidos por ele e por Fernando Meirelles, Ernesto Varela era o protótipo do antirepórter de TV. Desengonçado, atrapalhado, com cara de boboca e comportamento aparentemente ingênuo, Varela encarnava a paródia ao formato do telejornalismo convencional. Embora não fosse um repórter “de verdade” – pois Marcelo Tas era, sobretudo, um *performer* – Ernesto Varela nunca participou de situações ficcionais. Pelo contrário. Suas reportagens enfocavam, numa perspectiva crítico-satírica, temas polêmicos da época, como a dívida externa brasileira (*Dívida Externa*, 1983), a corrida ao ouro em Serra Pelada (*Varela in Serra Pelada*, 1984) ou a votação da emenda Dante de Oliveira, que previa a realização de eleições diretas no país (*Varela no Congresso*, 1984). (FECHINE, 2007, p. 92)

No episódio *Varela no Congresso* (1984), o repórter vestindo seus óculos vermelhos segura na mão um microfone verde que nos remete a cor da bandeira nacional ou ao nacionalismo. Mais uma vez, a estética criativa e múltipla que explora

enquadramentos, texturas e cores construídas a partir do ambiente real se mistura à documentação e registro em vídeo de cenas cujos cenários são reais, embora o jornalista seja ficcional (Figura 4).



Figura 4: *Ernesto Varela no Congresso* (1984).
Fonte: <https://bit.ly/2tgDqIt>. Acesso em: 8 ago. 2018

Cabe observar o tratamento estético das cores das poltronas da aeronave em sintonia com o verde do microfone e os enquadramentos da paisagem em outras cenas deste episódio de *Ernesto Varela* que mostram como a estética realista dialoga com a videoarte, cuja intervenção ocorre por meio da narrativa irônica e crítica às situações vividas pelo próprio jornalista e seus entrevistados.

Voltando ao episódio *Ernesto Varela no Congresso* (1984), Varela está a caminho de Brasília dentro de um avião e entrevista os passageiros que também seguem para a capital do país. Já em solo, vemos Varela caminhando e, à sua frente, homens da polícia local também caminham, enquanto ele comenta o clima daquele dia em Brasília, tempo estável com temperatura de 20°. Na cena seguinte, o repórter declara que depois de fazerem aquela abertura, ele e o cinegrafista foram convidados a entrarem em uma sala onde tiveram apagado quase tudo o que tinham filmado. Varela aparece de cabeça para baixo, segurando seu microfone verde e diz que parece que agora as coisas já estavam normalizadas em Brasília. Ele conversa com o público dizendo que vai até o Congresso Nacional para ver o que está acontecendo por lá, e segue em direção ao Congresso. Varela entra no plenário nacional em meio à votação da lei Dante de Oliveira e entrevista o deputado de mesmo nome, responsável por propor as Diretas Já, movimento civil de reivindicação por eleições presidenciais diretas no Brasil ocorrido em 1983/1984.

No meio da entrevista, o jornalista é surpreendido por seguranças que afirmam que ali ele não poderia permanecer, enquanto ao fundo ouvimos a votação em curso. O vídeo nos coloca em cena e nos remete ao momento mesmo da votação.

O repórter dissimula e afirma não saber que não poderia estar ali. Depois ele sai todo constrangido e ouvimos o Hino à Bandeira do Brasil que sobressai à cena da retirada de Varela do recinto. A cena corta e vai para uma externa, onde notamos ao fundo uma arquitetura modernista. Varela comenta que como a votação está muito demorada, eles resolveram conhecer alguns dos principais pontos turísticos de Brasília, como o Palácio da Alvorada, casa oficial do presidente João Figueiredo, que não gostou de morar ali e preferiu ir para uma granja (Granja do Torto em Brasília). A paisagem é “bem bonita”, afirma Varela, mas algumas nuvens bem carregadas pairam sobre a Alvorada, reforça o repórter enquanto aponta para a referida construção modernista ao fundo. O cinegrafista filma o céu carregado de Brasília e ouvimos som de chuva e trovões.

A seguir, Varela está dentro de um carro e parece seguir outro, dentro do qual afirma estar o vice-presidente Aureliano Chaves. Varela olhando pela janela do carro e de punho de seu microfone verde, grita ao vice-presidente: “oi, tudo bom? Aonde que o senhor vai com tanta pressa?” (VARELA...., 1984). No vídeo, vemos Aureliano Chaves cumprimentar Varela batendo continência e o carro segue ligeiro. Varela volta ao parlamento e entrevista Fernando Henrique Cardoso, senador da república eleito em 1983, pelo estado de São Paulo. Varela pergunta ao senador, na opinião dele, como estará o mundo em 1988? Fernando Henrique Cardoso afirma que estará bem difícil, por conta da situação mundial muito difícil, perigo de guerra, uma crise econômica que não se sabe quando vai terminar e afirma que o mundo está passando por uma mutação histórica. No vídeo, vemos o plenário e na cena vários políticos surpresos com um deputado que terminava de discursar: o deputado Mário Juruna. Varela o espera para entrevistá-lo e pergunta a ele o que o índio pode ensinar ao branco, dando voz ao líder do povo indígena.

Na sequência, vemos alguns deputados que Varela descreve como sendo a bancada que na época apoiava a ditadura e que tem muitas cadeiras vazias, pois não foram votar na intenção de obstruir os trabalhos. De repente, Varela aparece de frente a uma casa e diz que saiu do parlamento para ir chamar o deputado Paulo Maluf, que na ocasião afirmou que não iria votar a não ser que fosse chamado e Varela diz estar indo fazer um serviço de utilidade pública. Ao som de uma música instrumental de trompetes, bem ao estilo de fanfarras, o repórter chega até a porta da casa e é recebido pelos seus seguranças e motoristas. O tom irônico e de bom moço, embora a pergunta seja bem direta, fica claro nas cenas em que Varela de forma dissimulada pergunta a um assessor de Maluf se ele vai trabalhar hoje no Congresso e recebe a resposta que

sim. Varela agradece a informação e o vídeo corta para uma cena em que soldados militares marcham com seus rifles em punho e em fila ao som de tambores e fanfarra.

Diferentes metáforas são construídas entre o registro documental das cenas produzidas em frente à casa de Maluf e a crítica que o episódio quer promover. A seguir, voltam as cenas de dentro do parlamento lotado de pessoas e deputados e Varela conversa com um deputado que debocha e tenta tirar o foco do repórter, falando com ele sobre uma mulher. Enquanto entrevista um deputado que iria votar contra as eleições diretas, Varela encara a câmera fazendo caretas e desconfiando das respostas que ali ouvia. Em 1984, há 34 anos e em pleno regime militar, Varela pergunta a um deputado o que ele acha sobre o fato de que os políticos estão perdendo a credibilidade e escuta como resposta que é preciso acreditar na democracia. Nas cenas seguintes, vemos Brasília e seus edifícios no vídeo de ponta-cabeça com um discurso de um político ao fundo que fala sobre o povo brasileiro somado ao som de uma música instrumental em tom hilário. Mais uma vez, vemos um grupo de soldados militares marchando rumo ao Congresso e, de volta ao plenário, ouvimos no microfone uma voz que está a nomear deputados e seus votos.

Surge no quadro o repórter Varela, cujo enquadramento do rosto toma o quadro todo e afirma: “aqui no Congresso, os homens ainda não decidiram se os brasileiros vão poder ou não votar para presidente da república” (VARELA..., 1984) e explica o que aconteceu, a causa: o não comparecimento de alguns deputados e seu partido, nomeando-os. Varela pergunta em tom irônico, olhando diretamente para nós espectadores: “você vai dizer sim ou não para estes rapazes” (VARELA..., 1984). Varela sai de cena e o que vemos é o público que assistia à sessão no plenário gritar, em coro, palavras de ordem contra o partido político que declaradamente se organizou para obstruir a votação, pedindo a prisão de um político que ao fim nós sabemos bem quem é. Depois de 13 minutos, o vídeo termina.

A experimentação presente nos vídeos da Olhar Eletrônico nos remete a um uso criativo da linguagem do vídeo que causa estranhamento embora se revele um campo de diálogo estético bastante direto e potente com público e gerado pela empatia. Estratégias como virar as cenas de ponta-cabeça, explorar ritmos visuais em sincronia com o som, alterar texturas e cores de forma natural, explodindo a luz ou mesmo em pós-produção e ainda promover a construção de sentido por meio da edição não linear, cuja narrativa desconstruída rompe com o gênero reportagem, conferem ao vídeo um tom questionador, inquiridor e de guerrilha como também eram os vídeos de alguns videoartistas dos Estados Unidos, nos anos 1970. Conforme a pesquisadora Sarzi-Ribeiro (2017, p. 55):

No início da sua recente história, a videoarte será reconhecida por dois tipos de práticas de vídeo: primeiro, por documentários dirigidos por ativistas ligados a noticiários alternativos do meio televisivo e segundo, por vídeos artísticos elaborados como continuidade e extensão da produção plástica de artistas plásticos. Do primeiro grupo, há de se destacar os vídeos do americano, pintor e cineasta, Frank Gillette e do canadense Les Levine, recheados de conteúdo político que lhes rendeu o apelido de videográficos guerrilheiros.

Cacilda Teixeira da Costa por ocasião da exposição “Vídeo de artista & televisão: a televisão vista pelos artistas do vídeo”, realizada em 1986 no MAC-USP, comenta que nos anos 1970, a primeira geração do vídeo negou a TV se posicionando totalmente contra o seu poder. Mas alerta que a TV já exercia seu magnetismo para com a geração seguinte da década de 1980 e, em um texto no catálogo da referida mostra, Costa pede muito cuidado aos artistas para que, ao se inserirem na televisão, não perdessem a especificidade (COSTA, 1986).

De igual forma, as pesquisas sobre a história da arte do vídeo no Brasil fazem pouca menção a estas produções da década de 1980, como se elas fossem muito mais do âmbito da comunicação do que das artes do vídeo. No que diz respeito à memória e arquivo, cabe destacar os sites oficiais de Marcelo Tas (QUEM É..., 2016) e da Associação Cultural Videobrasil (OLHAR..., 2013) que mantêm um rico acervo de imagens e textos sobre a Olhar Eletrônico.

Em Aguiar, encontramos um comentário que reforça nossa ideia de que cabe reconhecer o caráter subversivo e experimental da arte do vídeo dos anos de 1980, cujo mote era se inserir no sistema televisual comercial:

Menos de dez anos após seu surgimento, a videoarte passou a influenciar e ganhar espaço dentro das emissoras, deixando de lado a contestação do veículo que marcou sua primeira fase. Essa incorporação aconteceu principalmente pela presença das pequenas produtoras independentes de vídeo, cujos exemplos do Olhar Eletrônico (na qual se destacaram as presenças de Marcelo Tas e Fernando Meirelles, ainda atuantes no meio) e da TVDO se destacam, devido aos diversos programas por elas produzidos veiculados em emissoras de médio e grande porte. (AGUIAR, 2007, p. 78)

Entre as características mais criativas do formato experimental de vídeo produzido pelo pessoal da Olhar Eletrônico encontramos alguns elementos descritos por Fechine que reafirmam aspectos estéticos, mas também operacionais que apontam para o modo como funcionava o contramodelo criativo que colocavam em prática.

Nas situações mais diversas, Varela não apenas devolve a palavra ao povo como se esforçava para adotar a sua perspectiva. Como quem nem se dá conta do que faz, o repórter trapalhão e carede-pau se insurgia, a seu modo, contra toda hierarquia: entre entrevistador e entrevistado não havia nenhuma relação de autoridade. Todo o poder crítico das reportagens de Varela vinha justamente da aparente ingenuidade com que ele evidenciava, fosse a conversa com um vendedor ambulante analfabeto ou com um renomado sociólogo da USP, os aspectos contraditórios da realidade brasileira. (FECHINE, 2007, p. 92)

Seria ingênuo pensar que escolhemos por acaso apresentar o estudo realizado sobre *Ernesto Varela* para descrever suas críticas à política e à economia brasileira da época. Pelo contrário, se assim o fizemos é porque entendemos o quanto este vídeo, que se tornou um registro histórico e político, é atual, tendo sido realizado por um grupo de videomakers que, muito embora suas armas fossem a ironia e a dissimulação, demonstraram engajamento e ativismo.

O legado

Cabe destacar que a partir da revisão bibliográfica e na medida em que avançamos na pesquisa, encontramos poucos estudos sobre a produção do vídeo independente brasileiro relacionando a década de 1980 à história da arte do vídeo no país. E ainda menos, estudos sobre a estética dos vídeos da Olhar Eletrônico e sua relação com a arte do vídeo.

Sim, há um registro da presença das produtoras independentes, sobretudo as paulistas e nestas se inclui a Olhar Eletrônico, nas pesquisas de Arlindo Machado, Christine Mello e Yvana Fechine, que são nossas principais fontes. No entanto, não encontramos pesquisas mais aprofundadas sobre os trabalhos realizados por estes artistas-comunicadores, sobre sua estética e/ou processo de criação e seu engajamento político, cujo conteúdo ressalta sua verve político-cultural dentro do cenário da videoarte tanto no Brasil quanto no mundo.

Muitas das produções destes grupos são apenas citadas ou comentadas, mas não analisadas sob a ótica da linguagem audiovisual e sua intervenção política na televisão comercial da época, a não ser para relacionar a produção dos videomakers com os festivais que surgiram na época.

Alguns dos elementos mais potentes da produção audiovisual da década de 1980 estavam presentes nas produções da Olhar Eletrônico. Aspectos como criação coletiva, formatos alternativos e estética experimental, somados à linguagem

audiovisual dinâmica e híbrida, que misturava o documental ao experimental, e mesmo o empoderamento do público, podem ser descritos para nos fazer compreender como chegamos ao uso do vídeo como veículo de ativismo e ação política, atualmente tão em voga nas redes sociais.

Em produções como *Ernesto Varela*, a TV é envolvida pelo experimentalismo e engajamento que brota da postura crítica e da aparente ingenuidade que se desdobram em articulações potentes do meio televisual.

Como vimos nos episódios de *Ernesto Varela* analisados neste artigo, quando o mesmo se aproxima das pessoas nas ruas, na praia, dentro do avião, dentro de uma sessão no Congresso Nacional ou mesmo por meio de uma pergunta a um segurança ou policial, sua atitude revela dois traços singulares da arte do vídeo: empatia e confronto, pois ao mesmo tempo que faz a crítica a uma situação dá voz ao povo. Chama ao microfone o expectador em uma época de muita tensão e nervos acirrados, quando a Ditadura Militar estava em xeque e a democracia gritava por liberdade, de voz e expressão, e a TV foi o veículo mais próximo para tal chamamento. De igual forma, o experimentalismo da arte, a linguagem mais explorada por estes artistas-comunicadores. *Ernesto Varela* chamou o público a refletir sobre questões políticas, econômicas e culturais operando um formato de linguagem artística que pode ser observado hoje no fenômeno do ativismo, arte engajada ou ativista, por meio da ironia e da crítica política em programas de comédia dentro de um sistema comunicacional.

Nosso objetivo sempre foi ampliar, neste artigo, a compreensão sobre estes coletivos videográficos e não apenas citar os trabalhos da Olhar Eletrônico. O que buscamos foi nos aproximar criticamente das experiências da época dos anos 1980 e da maneira como se elas se integraram à televisão sem concessões criativas. As gerações atuais muitas vezes desconhecem os pioneiros de experiências estéticas que envolvem a arte e o humor, por exemplo, nas redes sociais e/ou nas televisões comerciais que surgem com o posicionamento crítico dos videoartistas dos anos de 1970 e 1980 no Brasil e no mundo.

Hoje podemos considerar que o que os rapazes da Olhar Eletrônico fizeram com *Ernesto Varela* e seu sarcasmo composto de críticas ácidas aos sistemas político e econômico, ou mesmo a maneira generosa com que davam voz ao público em diálogos criativos e descontraídos para deles retirar depoimentos sobre costumes, hábitos e traços culturais, já está incorporado e tornou-se um modelo de humor ou mesmo parte do estilo de programas presentes na mídia brasileira.

Na década de 1980, e ainda hoje, a irreverência, a ironia e o sarcasmo eram as armas com as quais as produtoras independentes faziam arte engajada e levaram para dentro do sistema televisual brasileiro suas críticas, a partir de uma estética

direta e de guerrilha, causando estranhamento e ruptura de modelos da grade da TV comercial brasileira. Tanto que a maioria das inovações e dos experimentos realizados pela Olhar Eletrônico não foi aproveitada pela televisão, que rapidamente os excluiu ou absorveu, massificando muitas das questões estéticas e experimentais propostas na época. Aliás, defendemos que esse é um sinal da inovação e desconforto que só produções artísticas arrojadas provocam.

Historicamente sabe-se que artistas de diferentes países promoveram experiências com o meio televisual entre os anos 1970 e 1980, como a experiência do artista norte-americano Peter d’Agostino que produziu *Tele Tapes*, em 1981, no Laboratório de Televisão da Estação Pública de Televisão de Nova York (WNET), incorporando jogos de cartas, truques visuais e uma ampla variedade de efeitos televisivos, para confrontar o espectador com a “realidade experiencial” e a “realidade televisual” (RUSH, 2006, p. 86). Tal produção se revelou uma crítica e análise da influência da televisão na vida cotidiana e na cultura, explorando o conteúdo e a estrutura de tempo da TV aberta.

Neste contexto, um traço essencial da segunda geração do vídeo brasileiro se revela na ação das produtoras independentes e seus respectivos videomakers, artistas e comunicadores, que queriam fazer televisão no Brasil nos anos 1980, pois para eles, e também para artistas do mundo todo, tudo era televisão, qualquer formato ou conteúdo poderia vir a ser televisão, na qual a criatividade e a crítica desafiadora e inteligente poderiam participar da experiência televisual.

Para tanto, empreenderam artisticamente e coletivamente ao se engajar e se inserir no sistema televisual durante pelo menos uma ou duas décadas, que significava conhecer de dentro os mecanismos do sistema ou a ecologia do meio televisual para de dentro promover mudanças ou refletir sobre o próprio meio vídeo. E assim o fizeram, por um curto espaço de tempo, é fato, mas o fizeram!

Referências

AGUIAR, C. A. *Videarte no MAC-USP: o suporte de ideias nos anos 1970*. 2007. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

COSTA, C. T. *Vídeo de artista & televisão: a televisão vista pelos artistas do vídeo*. São Paulo: MAC-USP, 1986. Catálogo da mostra.

FECHINE, Y. “O vídeo como um projeto utópico de televisão”. In: MACHADO, A. (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo no Brasil*. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 85-110.

MELLO, C. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

“OLHAR Eletrônico”. *Associação Cultural Videobrasil*, São Paulo, 6 mai. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2N12oof>. Acesso em: 8 ago. 2018.

“QUEM É Varela?”. *Ernesto Varela Upload*, São Paulo, 30 nov. 2016. Disponível em: <http://bit.ly/2W7lb4E>. Acesso em: 8 ago. 2018.

RUSH, M. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SARZI-RIBEIRO, R. A. “Entre TV e videoarte: a sátira e o experimentalismo na arte da segunda geração do vídeo brasileiro”. In: X WORLD CONGRESS ON COMMUNICATION AND ARTS, 10., 2017, Salvador. *Anais eletrônicos* [...]. Salvador: WCCA, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2RVelN1>. Acesso em: 8 ago. 2018.

TAS, M. “A minha história da Olhar Eletrônico”. In: MACHADO, A. (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo no Brasil*. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 209-218.

ZANINI, W. “Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil”. In: DOMINGUES, D. (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997. p. 233-242.

Referências audiovisuais

30 ANOS de Vídeo parte 1. Programa Oficina de Vídeo. Direção: Mario Luis Buonfiglio. São Paulo: Sesc Senac TV, 2003. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Mario Buonfiglio. Disponível em: <https://bit.ly/2Bw1dsy>. Acesso em: 21 jun. de 2018.

VARELA no Congresso. Produção: Olhar Eletrônico. Direção: Marcelo Tas e Fernando Meirelles. São Paulo: Abril Vídeo, 1984. 1 vídeo (13 min). Disponível em: <https://bit.ly/2tgDqIt>. Acesso em: 8 ago. 2018.

VARELA no Rio. Produção: Olhar Eletrônico. Direção: Marcelo Tas e Fernando Meirelles. São Paulo: Abril Vídeo, 1985. 1 vídeo (10 min). Disponível em: <https://bit.ly/2TINC8n>. Acesso em: 8 ago. 2018.

submetido em: 22 jun. 2018 | aprovado em: 5 fev. 2019



***Retratos de identificação:
a imagem-arquivo como
morada da memória***

*Portraits of identification:
the image-archive as
memory protection*



Ricardo Lessa Filho¹

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)/Capes. E-mail: ricardolessafilho@hotmail.com

Resumo: *Retratos de identificação* (2014) oferece, a partir de sua montagem arquivista e cinematográfica, uma nova legibilidade histórica para as imagens realizadas pela ditadura militar brasileira – no caso, os *mugshots* (as famosas “fotos de prisioneiro”) e as imagens capturadas de maneira clandestina pelos militares para acusar os então “inimigos” do regime. Alçadas ao tempo, tornadas arquivos, estas imagens comprovam a profunda violência e perversão perpetradas pelos órgãos militares a partir de 1964. Assim, o artigo sondará o gesto de sobrevivência das imagens-arquivo que, elevadas ao tempo, tornaram-se inscrições históricas e comprobatórias dos crimes cometidos pelo regime militar brasileiro.

Palavras-chave: *Retratos de identificação*; imagens-arquivo; *mugshots*; ditadura militar; memória.

Abstract: *Portraits of identification* (2014) offers, from its archivist and cinematographic montage, a new historical readability for the images made by the Brazilian military dictatorship. In case, the mugshots (the famous “prisoner photos”) and the images clandestinely captured by the military agents to accuse the then “enemies” of the regime. Displayed through time, transformed into archives, these images prove the deep violence and perversion perpetrated by the military organs from 1964. Thus, the article will probe the gesture of survival of the images-archive that, displayed through time, became historical inscriptions of the crimes committed by the Brazilian military regime.

Keywords: *Portraits of identification*; images-archive; mugshots; military dictatorship; memory.

Por acaso não nos roça, também,
uma explosão de ar que envolvia os de outrora?
Por acaso nas vozes nas quais prestamos
ouvido não ressoa o eco de outras vozes
que deixaram de soar?

Walter Benjamin

Introdução

Em 1989 Arlette Farge (2009), uma das mais importantes historiadoras francesas do século XX, evocava a profunda e complexa experiência dos arquivos que frequentava. Ela chamou esta experiência da vivência *dentro* dos arquivos de *Le goût de l'archive* (*O sabor do arquivo*), título de ensaio precioso onde a autora desenterra documentos arquivados – e por tanto tempo esquecidos – daqueles que careciam de história, ou, para utilizar as palavras de Walter Benjamin (2012a), daqueles cujos destinos não prestavam contas à história oficial, daqueles que partilhavam na obscuridade do mundo uma *história derrotada* por serem eles mesmos seres vencidos por uma violência gradativa. Assim, Farge concedeu uma fisionomia possível a partir da palavra aos delinquentes, analfabetos e catadores de lixo do século XVIII em Paris, a fim de fazer emergir da escuridão aqueles homens e mulheres cujas silhuetas só se projetavam nos arquivos judiciais do século XVIII francês.

Ora, esta experiência vital – de dentro – que Arlette Farge descreve parece-nos primordial enquanto introdução para falar do documentário brasileiro *Retratos de identificação* (2014), dirigido por Anita Leandro, cineasta e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sendo uma importante investigadora da história dos arquivos da ditadura militar brasileira, Leandro, em seu filme *Retratos*, tal como Farge, segue o desejo de Benjamin: o de resgatar os nomes, as fisionomias, os locais e a marca afetiva de três homens e uma mulher (dois vivos e dois mortos) profundamente cesurados pelo horror ditatorial, fazendo das imagens-arquivo uma nódoa de sangue no tempo e, simultaneamente, um testemunho fundamental das violências e humilhações executadas pelos órgãos militares da época.

Desta maneira, o artigo visará encontrar nas “fotos de prisioneiros” (os *mugshots*) presentes no filme um gesto de sobrevivência do arquivo: da morada que elas exercem na memória nacional até a questão aporética destas imagens realizadas pelos perpetradores da violência militar – os *mugshots*, fotos que originalmente serviriam para fichar, documentar e condenar os resistentes políticos e que, alçados

ao tempo, acabam por materializar-se na prova cabal dos crimes cometidos pelos militares brasileiros. Em um outro momento, o artigo proporá uma investigação em relação às imagens clandestinas realizadas pelos militares quando estes espionavam pessoas que descobriam como “inimigas”. Por fim, o texto discutirá amplamente a questão do complexo e profícuo jogo entre montagem cinematográfica e arquivista, demonstrando a questão basilar que se apresenta para os estudiosos de filmes a partir de imagens e documentos de arquivo – para legitimar, de fato, que o arquivo sempre nos dirá algo sobre a nossa história e origem.

A experiência do *archive affect*

Em um texto intitulado “Exploración, experiencia y emoción de archivo”, Vicente Sánchez-Biosca (2015) pensa o arquivo junto da história e da memória, inferindo que a experiência de qualquer arquivo visual do passado tem como consequência inevitável o encontro com a morte. É esta quem jaz sempre no arquivo: o desaparecimento dos representados, dos lugares visíveis, dos seres cujas imagens foram congeladas e que hoje só podem ser restituídas ao nosso tempo histórico graças à obra do arquivista, do montador ou do artista. Sánchez-Biosca também propõe que o arquivo não é um mero “repositório neutro de material”, sequer um “depósito dormente”, porque de fato um arquivo, seja por sua fragilidade, seja por sua tenacidade, sempre nos impõe alguma coisa:

é que um arquivo não é um repositório neutro de material, um depósito dormente de informação, apto para ser consultado por historiadores e enfermos do passado. Um arquivo, a partir de sua mera constituição, fala, se expressa, se impõe. Ele faz isso por ordem jamais casual ou repentina com que foram estruturadas suas peças. Um arquivo faz isso por suas omissões, já que nem todas as unidades do passado que foram registradas terão sido ao final retidas para formar parte do arquivo. [...] As omissões, os silêncios, a classificação são manifestações de poder [...], [o] arquivo determina os limites do dizível, o giro recente que se deu por chamar de “*archival turn*” insiste em que um arquivo é sempre um lugar de produção de conhecimento. (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2015, p. 220)

Esta virada arquivista (*archival turn*) que Sanchez-Biosca comenta liga-se, sem dúvida, com aquilo que Jaimie Baron (2014) denominou de *archive affect*: o arquivo como virada e como afeto, mas também como inscrição material do tempo e como memória histórica. Assim, *Retratos de identificação*, tanto para sua realizadora Anita Leandro quanto para suas testemunhas ainda vivas (Antônio Roberto Espinosa

e Reinaldo Guarani Simões), vem para legitimar e acionar a presença do arquivo como fator decisivo, ajudando a contar uma história não oficial – justamente, uma história dos vencidos. Na presença arquivista que o filme impõe às suas testemunhas, algo se inscreve: o confronto com as imagens do passado que Antônio e Reinaldo enfrentam abre as incontornáveis cicatrizes da memória traumática. A partir das imagens-arquivo que eles seguram – tateiam – nas mãos, uma série de acontecimentos imprevisíveis é acionada: instantes registrados (deles mesmos ou de amigos) em fotos que eles até então desconheciam, uma fissura da memória, portanto, que permite o não reconhecimento daqueles momentos congelados pelo ato fotográfico, fazendo emergir a rememoração e a impossibilidade desta – como apontado por Todorov – em restituir integralmente o passado:

Observando assim as duas primeiras fases do trabalho de rememoração, impõe-se outra conclusão: que a memória não se opõe em absoluto ao esquecimento. Os dois termos que formam um contraste são o apagamento (o esquecimento) e a conservação: a memória é, sempre e necessariamente, uma interação de ambos. A restituição integral do passado é algo impossível. [...] A memória é forçosamente uma seleção: se conservarão algumas marcas do acontecimento, outros serão desdenhados, logo de primeira ou pouco a pouco, e esquecidos posteriormente. Por isso é tão desconcertante que se chame *memória* a capacidade que os ordenadores têm de conservar a informação: a esta operação falta uma marca constitutiva da memória, a saber, o esquecimento. (TODOROV, 2002, p. 153)

A experiência da memória acionada só foi possível, para estas testemunhas, porque a experiência háptica em sentir as imagens-arquivo se fez presente. Neste gesto de conceder o tato da imagem-arquivo para Antônio e Reinaldo, Anita Leandro encontra em outros lugares da memória, em outros documentos de arquivo, as provas vivas do passado, as palavras pronunciadas, os gestos, a força, a intenção da resistência; e na postura dos corpos – em suas expressões de dor – os acontecimentos vividos por aquelas vidas cuja única saída era responder com o corpo.

Os *mugshots* como registros da violência: imagens realizadas pelos perpetradores

Os *mugshots* são imagens realizadas pelos perpetradores – no caso de *Retratos de identificação*, as imagens produzidas pela ditadura militar brasileira a fim de representar os “inimigos” assim que eram presos e levados às delegacias ou aos centros de tortura. Os *mugshots* são também conhecidos como as famosas “fotos de prisioneiro”, em que o indivíduo então recluso é fotografado em pelo menos

dois ângulos distintos: frontalmente e de perfil. Sendo um material confeccionado pelos agentes da violência, os *mugshots* no filme de Anita Leandro possuem um papel fundamental para registrar e identificar as imagens e os tempos de tortura, humilhação e morte perpetrados a partir de 1964 pelo regime ditatorial brasileiro.

Chael Charles Schreier (Figura 1), estudante de Medicina que, junto a Antônio Roberto Espinosa (comandante da VAR-Palmares), Maria Auxiliadora Lara Barcelos (também estudante de Medicina e militante da VAR-Palmares) e Reinaldo Guarani Sobral (membro do grupo armado ALN) é um dos quatro protagonistas de *Retratos de identificação*. Os *mugshots* de Chael talvez sejam, dentre todas as fotos do gênero presentes no filme, os mais emblemáticos porque anunciam, a partir de seu rosto e de seu corpo, ao mesmo tempo uma experiência da *resistência* e da *aniquilação*. Experiência da *resistência*: Chael Schreier mediante a um regime radical, antes de ser encarcerado e torturado, decide comer somente uma única folha de alface e beber dois copos d'água por dia durante seu período como foragido da ditadura militar e, em algumas semanas, perde algo em torno de 40 quilos – a resistência que em Chael se dá através da degradação do próprio corpo como a única resposta corpórea possível aos torturadores. Experiência da *aniquilação*: com o seu corpo fragilizado pela falta de nutrientes e principalmente pelos constantes “espancamentos, chutes, sevícias sexuais e choques elétricos” (LEANDRO, 2016, p. 112), Chael não resiste a uma noite de torturas na Vila Militar e vem a falecer. Sobre este episódio específico, Anita Leandro, em suas pesquisas, acabara por desvendar uma das tantas mentiras dos assassinos militares:

O corpo (de Chael) foi levado para o Hospital Central do Exército, autopsiado sob ordem do diretor do hospital, o médico e general Galeno Franco, e entregue ao IML. Sem saber o que havia se passado na Vila Militar, o IML entregou o corpo e a autópsia à família e a morte do estudante foi imediatamente divulgada na imprensa nacional e internacional, frustrando as expectativas dos responsáveis pela morte do estudante de encobertarem o crime. Era a primeira denúncia pública de tortura no regime militar, divulgada em reportagem de capa da revista *Veja*, nº 66, de 10 de dezembro de 1969. O capitão Celso Lauria, encarregado do IPM da VAR e um dos chefes da equipe de tortura que matou Schreier, forjou, então, um documento afirmando ter havido “necessidade do emprego de energia física para efetivação da prisão, resultando daí as lesões letais verificadas no corpo do militante”. O documento, assinado pelo capitão Lauria em 27 de fevereiro de 1970, três meses depois da morte do estudante, omite a existência do auto de autópsia, que constata, no entanto, 11 costelas

quebradas, ruptura do mesocolo e do mesentério, hematomas em todo o corpo, diversas hemorragias internas e, até mesmo, implicitamente, assistência médica à tortura, ao se referir a “seis pontos de sutura na região mentoneira”. (LEANDRO, 2016, p. 112)



Figura 1: O *mugshot* frontal do rosto de Chael.

Anita Leandro descobre a verdade inscrita diante do rosto já morto de Chael. E nesta revelação, graças ao arquivo, faz com que a história até então olvidada de um homem saia da escuridão e venha nos tocar. Essa saída da escuridão só pôde existir por causa do gesto arquivista da diretora e pesquisadora, que, ao encontrar os documentos emitidos pelos próprios militares responsáveis pela morte do resistente político, descobre a verdadeira história desta vida humana brutalmente aniquilada. A verdade sobre a morte de Schreier culmina na comparação mediante a montagem que Leandro exerce em seu documentário (Figura 2).

Assim, o gesto perpétuo da mentira militar emerge, rompe, e a verdade é finalmente capaz, graças à montagem cinematográfica, de dizer o que por 45 anos a manteve calada:

O capitão Lauria não imaginava que, 45 anos depois, um outro documento da polícia, além do laudo de necropsia, viria se juntar ao dossiê de acusação e desmentir definitivamente sua falsa versão dos fatos. Pouco antes de ser levado para a Vila Militar, Chael fora fotografado no DOPS/GB, de frente e de perfil, com o torso nu, em plano aproximado na altura da cintura. Os negativos dessas fotos foram localizados no APERJ durante a pesquisa para o

filme *Retratos de identificação* e, uma vez positivados, revelaram que o estudante não tinha nenhum ferimento da cintura para cima [...]. Confrontado a esses negativos, o documento forjado pelo torturador vem atestar os próprios métodos da repressão, trazendo à tona a história oficial que se tentava, então, fabricar. Esses negativos são o que a historiografia chama de “testemunhos não escritos”, “involuntários”, “testemunhos, apesar deles”. (LEANDRO, 2016, p. 113)

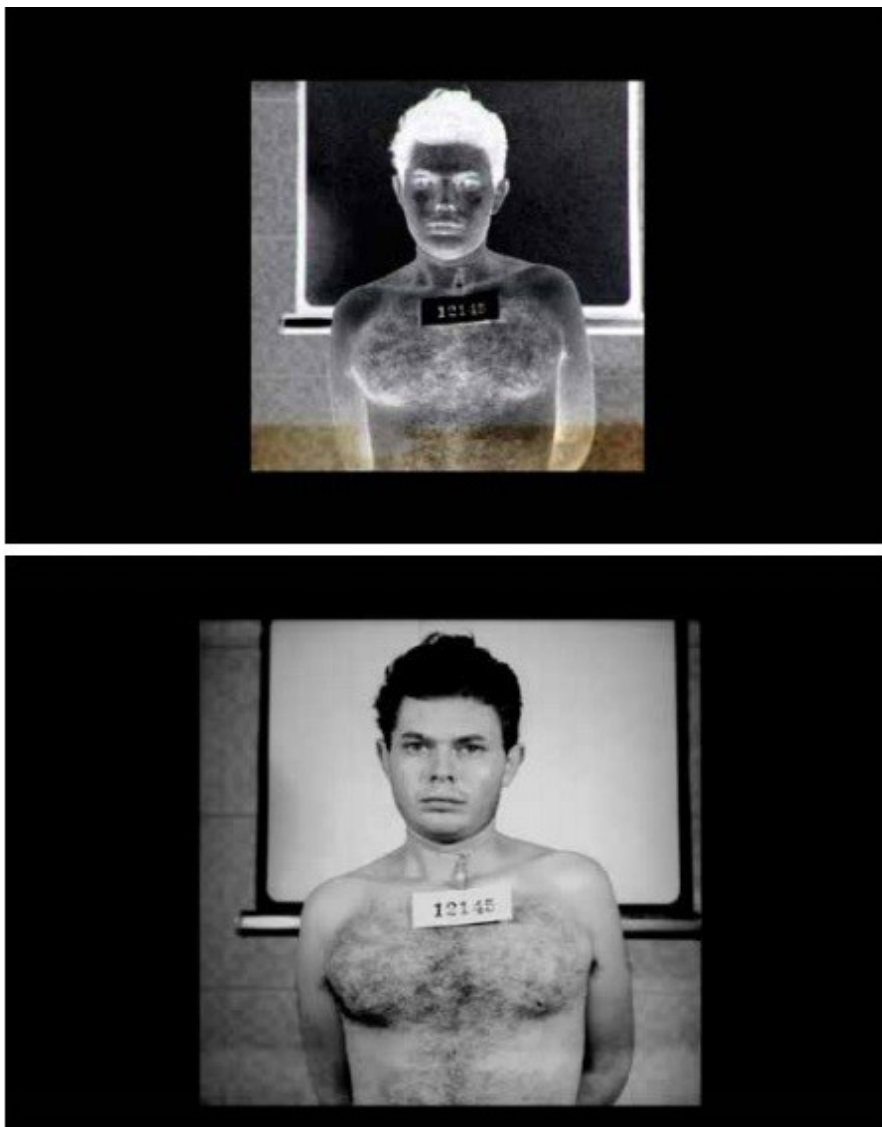


Figura 2: O negativo e a revelação do *mugshot* frontal de Chael realizado no DOPS/GB.

Aquilo que Marc Bloch (2002) em um livro póstumo chama de “testemunhos não escritos”, “involuntários”, “testemunhos, apesar deles” é o caso onde o negativo e a foto revelada do torso frontal e desnudo de Chael (Figura 2) rompe o véu que revestia sua mentira histórica e mortal, no exercício interminável que o arquivista tem de verificar as fontes históricas de um acontecimento que aponta ora fragilidades, ora falsidades: “ali onde figura a indicação, será preciso verificá-la: pois a experiência prova que pode ser mentirosa. Está faltando? É importante restabelecê-la” (BLOCH, 2002, p. 95). Leandro de fato reestabelece a verdade, ou melhor, busca a todo custo inscrevê-la em nosso presente para aniquilar a farsa a partir de uma escavação arquivista e arqueológica através das imagens-arquivo que por tanto tempo a ditadura militar brasileira escondeu.

Esses *mugshots* de Chael são imagens realizadas pelos perpetradores e, como tais, registram um inimigo que o é plenamente a partir do momento em que seu “vestígio fotográfico é incorporado a uma ficha. Documentar é para os perpetradores contribuir à repressão e, por esta razão, estas imagens de detidos estão impregnadas do olhar e intenção de seus capturadores” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2016, p. 55). Mas alçadas à luz do tempo, estas imagens registradas pelos perpetradores militares acabam por *vazar a sua razão*, ou seja, acabam indo contra o real motivo de sua fabricação (a comprovação e fichamento de que os resistentes políticos eram criminosos, terroristas) e tornam-se documentos históricos e legítimos das torturas, humilhações e assassinatos. A imagemarquivo em *Retratos de identificação* realiza o gesto que Walter Benjamin (2012a, 2012b) tão fortemente desejou: o de dar um nome e fisionomia possíveis aos seres pertencentes a uma história dos vencidos, porque a verdadeira construção histórica está destinada àqueles que não têm nome (*os Namenlosen*).

Outro *mugshot* que nos salta os olhos é o de Maria Auxiliadora, a Dora. Assim como Chael, também estudante de Medicina e um dos dois personagens do filme já sepultados em vida. Talvez por então sabermos das mortes de Chael e Dora (ela que cometera suicídio saltando na frente de um trem no período de seu exílio político na Alemanha em 1976), talvez por eles só estarem *presentes no filme como arquivos*, que estes instantes de registro fotográfico – para ambos, uma espécie de perpetuação de suas fisionomias compulsoriamente violentadas, humilhadas, depauperadas – nos toquem de um modo tão eloquente e arrepiante. Talvez porque estes dois personagens, apesar dos testemunhos poderosos e em vida de Antônio e Reinaldo, sejam o verdadeiro motivo da existência de um filme como *Retratos de identificação* – ou seja: a sua razão mesma em dar um nome e fisionomia, custe o que custar, às vidas destruídas pela ditadura militar brasileira.

E nesta tentativa de oferecer um nome e uma fisionomia a todo custo buscada pelo filme, este *mugshot* de Maria Auxiliadora realizado em 1969 (existem outros *mugshots* de Dora presentes no filme confeccionados em 1971, mas nos limitaremos a este no presente texto) acaba por conceder aquilo que somente parece ser possível no momento em que o tempo, a partir do breve instante de um gesto, de uma contração humana é congelado pelo ato fotográfico. A “foto de prisioneira” realizada pelos perpetradores militares para fichar e documentar a então estudante de medicina nos revela um segredo outrora desconhecido até o momento em que Leandro, em seu trabalho de imersão histórica e arquivista, acaba por desvendar nesta imagem de arquivo: tal como no *mugshot* de Chael, o *mugshot* de Dora (Figura 3), quando olhado atenta e aproximadamente (Figura 4) acaba por nos fazer perceber as lágrimas em seus olhos.

É então que Anita Leandro utiliza-se da montagem cinematográfica e arquivista para realizar não somente uma descoberta – esta lágrima que Dora porta em sua face, lágrima contraída, é verdade, lágrima cujo fluxo natural ela tenta inibir apesar de tudo, porque ela não quer dar o prazer que os seus violadores tanto desejavam: expor aos olhos dos criminosos seu choro de humilhação, de exaustão, de tortura – como também uma disputa pela narrativa histórica ao lado das imagens-arquivo:

Retirar dos arquivos as fotografias produzidas pela polícia durante a ditadura engaja, por consequência, a montagem cinematográfica numa outra disputa pela narrativa histórica, desta vez, com as imagens, ou seja, ao lado delas, de maneira solidária em relação à fragilidade desse tipo de documento e à gravidade do silêncio que ele encerra. (LEANDRO, 2016, p. 107)

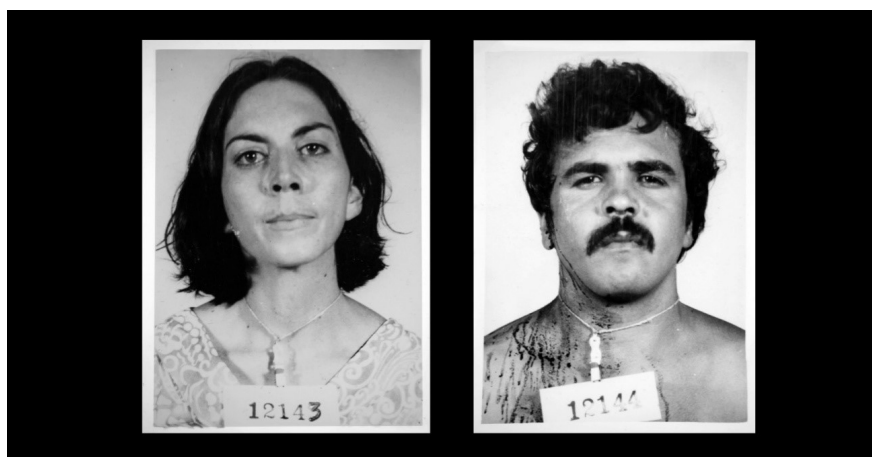


Figura 3: Os *mugshots* de Dora vestida e de Antônio – este desnudo e ensanguentado após mais uma sessão de tortura e espancamento realizada pelos militares.



Figura 4: Com a foto aproximada do rosto de Dora, tornam-se perceptíveis as lágrimas em seus olhos. Foto realizada de sua entrada no DOPS em 1969.

Por mais pobre e insuficiente que uma imagem de um dado tempo histórico possa parecer, por ser arquivo ela exige de nós um exame cuidadoso para entender o seu gesto fundador: o olhar que a engendra. E se a foto de Maria Auxiliadora é à luz de sua realização um ato fotográfico fixado pelo perpetrador, a partir de sua sobrevivência, tanto no tempo quanto na memória, este olhar dos fundadores da violência é confrontado com o olhar desta mesma imagem virada arquivo: a colisão repentina daquele que agora olha essa foto como um testemunho crucial da violência do regime militar brasileiro. E desta maneira, o olhar de Dora pode ser lido como uma de tantas outras “respostas ao olhar da autoridade” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2014b, p. 99) que a registrava.

Mas esta representação não basta para explicar a força inesgotável das fotografias; nelas toma corpo um segundo nível: o instante irrepitível de um choque de olhares; uma centelha que a registra, o ser que se descobre diante da câmera expressado em um gesto, consciente ou não, da vez derradeira em que foi fotografado, não para outra coisa senão para morrer. Por isso o ato fotográfico, sobretudo as imagens realizadas pelos perpetradores da violência, tem algo de performativo: mais do que descobrir um inimigo, cria-o; mais do que abrir uma ficha do detido, é a sua condenação à morte ou à tortura. A foto retrotrai, então, o instante, mas faz gravitar sobre ele tudo o que ocorrerá posteriormente.

É assim que, ao escrever sobre os *mugshots* que Rithy Panh incontáveis vezes utiliza em seus filmes, Vicente Sánchez-Biosca se pergunta:

como se operava essa tomada fotográfica? Em qual sequência de ações se inscrevia? Com qual propósito se documentava a imagem do detido levando em conta que seria executado sem hesitação? Com qual objetivo se preservou? Quais outros documentos completavam o arquivo criminal? [...] Sem procurar uma resposta para elas [as perguntas], torna-se impossível discernir o papel da fotografia no processo e, portanto, ficamos desarmados diante de qualquer uso alternativo destas imagens. (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2014a, p. 122)

Se de fato os *mugshots* um dia serviram para fichar e documentar os “inimigos” do regime militar, hoje sua função é de completa inversão: a de *identificar* as imagens outrora “perdidas” (na verdade, imagens que sempre foram consideradas secretas pelos órgãos da ditadura e por isso guardadas às sete chaves de todo conhecimento público) que cada vez mais emergem e que contribuirão para concluir sobre a grandeza deste crime totalitário que fraturou a história do Brasil. Essas imagens – e as fotos e documentos que Leandro exhibe em seu filme não são outra coisa senão a ponta do iceberg – ao mesmo tempo que urgentes e fundamentais, portam em si mesmas – pela espessura do trauma, pela intensidade da violência – a história do naufrágio político e humano do nosso país, cristalizando assim este tempo histórico brasileiro de profunda repressão como uma “pedra da dor que escapa à redenção” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2016, p. 59).

E se os *mugshots* confeccionados pelos militares brasileiros a partir de 1964 serviram para decidir sobre os rumos das humilhações, torturas e assassinatos, agora obrigam-lhes a assumir a responsabilidade diante da História:

Feitos para identificar, subjugar e controlar o prisioneiro, esses retratos ajudam, agora, a compreender o próprio dispositivo de repressão que os produziu. Um processo de identificação em duplo sentido se estabelece, assim, em torno dessas fotografias de prisioneiros. Hoje, elas funcionam como conectores entre o passado e o presente, que é como Ricœur nomeia os arquivos. (LEANDRO, 2015, p. 2)

Montagem e testemunho

Anita Leandro (2016, p. 104) diz que a divulgação das imagens da ditadura exige, hoje, do documentarista, uma tríplice tomada de posição: a disputa *pelas* imagens, a disputa *com* as imagens e a inevitável disputa que se estabelece *entre* as imagens:

A divulgação das imagens da ditadura exige, hoje, do documentarista, uma tríplice tomada de posição em relação a esses materiais. Antes de tudo, é necessário se lançar numa disputa *pelos* imagens, ou seja, pelo direito de acesso a esses documentos, considerados durante muito tempo, segredo de Estado. Junta-se a isso a exigência de uma disputa *com* as imagens, ou seja, a favor delas, apreendendo-as como objetos, ao mesmo tempo, estéticos e políticos, irredutíveis, por essa razão, ao papel de mera ilustração de conteúdo histórico. E, por fim, é preciso ainda ao cinema saber mediar a disputa inevitável que se estabelece *entre* as imagens, na mesa de montagem, quando se procede ao cruzamento das diferentes fontes documentais sobre o período. (LEANDRO, 2016, p. 104)

Ora, essa exigência postulada legitimamente por Leandro cristaliza-se ao mesmo tempo como gesto de resgate (da história através dos arquivos: documentos, imagens etc.), como de montagem (selecionar cuidadosamente os arquivos que devem ser mostrados), impondo desta maneira uma tomada de posição no tríplice confronto: *pelos*, *com* e *entre* as imagens. Mas o que seria, então, “tomar posição”? Para Georges Didi-Huberman posicionar-se não é um gesto fácil:

para saber é necessário tomar posição. Não é um gesto fácil. Tomar posição é situar-se duas vezes, pelo menos, sobre as duas frentes que acarreta toda posição, pois toda posição é, fatalmente, relativa. Por exemplo, trata-se de afrontar algo; mas também devemos contar tudo aquilo de que nos afastamos, o *fora-de-campo* que existe atrás de nós, que talvez negamos mas que, em grande parte, condiciona nosso movimento, portanto nossa posição. Tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e aspirar a um futuro. Mas tudo isso não existe mais do que sobre o fundo de uma temporalidade que nos precede, que nos engloba, apela a nossa memória até em nossas tentativas de esquecimento, de ruptura, de novidade absoluta. Para saber, é necessário saber o que se quer, porém, também, é necessário saber de onde se situa o nosso não-saber, nossos medos latentes, nossos desejos inconscientes. Portanto, para saber é necessário contar com duas resistências pelo menos, dois significados da palavra *resistência*: a que dita nossa vontade filosófica ou política de romper as barreiras da opinião (é a resistência que diz *não* a isto, *sim* a aquilo) mas, assim mesmo, a que dita propensão psíquica a erigir outras barreiras no acesso sempre perigoso ao sentido profundo de nosso desejo de saber (é a resistência que já não sabe muito bem o que consente nem ao que quer renunciar). (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 11-12)

Portanto, podemos reagir da seguinte maneira à questão da tríplice tomada de posição a partir das imagens postuladas por Leandro, que este posicionar-se é, antes de tudo, um movimento de montagem e por tratar-se da questão dos documentos confeccionados pelos perpetradores do regime militar esta montagem exige a absorção histórica de uma experiência do testemunho:

[o testemunho] funciona para ele [sobrevivente] como uma ponte fora da sobrevivência e de entrada na vida. Neste testemunho, misturam-se fragmentos, como que estilhaços [metonímias] do seu passado traumático, a uma narrativa instável e normalmente imprecisa, mas que permite criar o referido “volume” e, portanto, um novo local fértil para a vida. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 11)

Sabendo-se desta maneira que a montagem cinematográfica como experiência do testemunho é, em *Retratos de identificação*, uma busca atravessada pela memória da dor, Leandro não permite que esta emersão do passado através de suas imagens já seja uma espécie de veneração em que elas suscitem um uso melancólico do arquivo – por sua distância a respeito das nossas, por aquilo que contém em seu aspecto material: sua textura, sua forma, a suspensão de um tempo passado e concluído que sugerem.

Walter Benjamin em um ensaio de 1930 já apostava que a montagem verdadeira partiria do documento (BENJAMIN, 1930), portanto, do arquivo. Mas essa partida é, ao nosso entender, uma partida de indefectível dialética. A montagem dialética se dá através de uma *abertura* e existem pelo menos dois sentidos distintos para compreender o termo “abrir” (abertura): abrir enquanto gesto de ampliação (dizemos: “abrir a mente”), mas “abrir” também é ferir (dilacerar), como um médico-cirurgião que, para realizar um procedimento cirúrgico, precisa abrir – dilacerar – a pele do paciente para encontrar – e tentar sanar – a dor/doença. Assim, montar dialeticamente é abrir (dilacerar) os tempos dos arquivos em *Retratos de identificação*, e para abrir (dilacerar) algo é preciso, antes, *tocar* – por isso que Anita Leandro ao pesquisar tais imagens e documentos do passado acaba por tocar os arquivos, e, nesta taticidade, sua experiência torna-se tanto testemunho (mostrar os crimes exercidos e revelar as mentiras cometidas pela ditadura militar) quanto escavação arqueológica (revelar ao mundo documentos e imagens até então desconhecidas, desconhecimento que se dá inclusive entre os perpetradores de tais arquivos de violência).

É então através desta *abertura do tempo* – resgatar as imagens do passado e concedê-las a chance de emergir em nosso presente – que a montagem cinematográfica

em *Retratos* exerce uma potência em sua função mesma de fundir (de inscrever) os tempos de suas imagens. Isso reverbera logo quando Leandro decide colocar, já na abertura do documentário, um excerto do depoimento que Maria Auxiliadora concede para o filme *No es hora de llorar* (*Não é hora de chorar*, 1971), de Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz (Figura 5). A este depoimento, Leandro *cola* imagens realizadas de maneira clandestina pelos perpetradores da violência (Figuras 6 e 7), onde eles seguindo Dora chamam-na de “alvo”, isto é, de alguma coisa que precisa e será “abatida” brevemente.



Figura 5: Maria Auxiliadora (a Dora) em depoimento para o filme *Não é hora de chorar*.

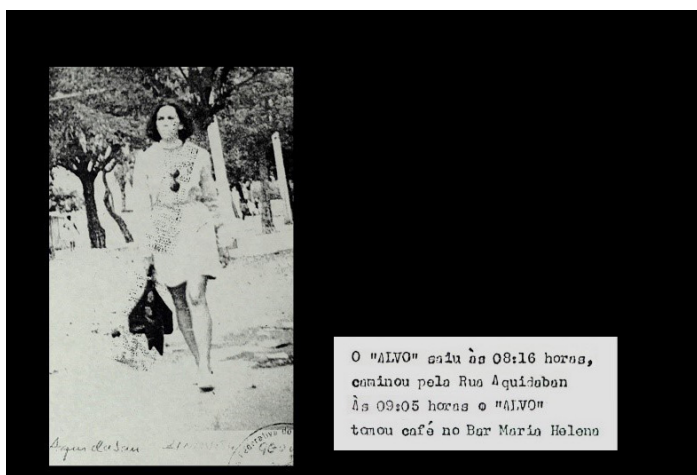


Figura 6: Dora sendo chamada de “ALVO” pelo perpetrador clandestino.



Figura 7: Mais uma imagem clandestina de Dora realizada pelos militares.

Atentemo-nos rapidamente para a questão desta *imagem clandestina* de Dora realizada pelos perpetradores da violência militar, esta imagem-arquivo acaba por se instalar, a partir de sua intenção, em um polo ideológico completamente distinto e irrecuperável das imagens clandestinas realizadas por Alberto Herrera (outro conhecido como Judeu Alex, um dos membros do *Sonderkommando* de Auschwitz – Birkenau) e de Claude Lanzmann em *Shoah* (1985) registrando clandestinamente o então ex-diretor do campo de extermínio de Treblinka, Franz Suchomel. As imagens de Lanzmann e sobretudo de Herrera (Alex) existem como uma espécie de *registro terminal* da imagem como testemunho definitivo do horror: elas servem para conduzir ao mundo do visível a incriminação definitiva de um homem (Suchomel por Lanzmann) e de um sistema (o nazismo por Herrera). A imagem de Dora, por sua vez, executa o lado mais perverso do gesto clandestino dos militares: a incriminação de uma inocência – até onde se sabe, não existia nenhum crime cometido por ela, senão e somente a sua resistência política ao regime ditatorial. A “clandestinidade” do regime militar, como bem sabemos, não ficou apenas destinada aos registros de imagens: quantas valas não foram abertas, quantos corpos não foram assassinados à luz de um segredo total, à luz de toda clandestinidade?



Figura 8: A foto tirada clandestinamente por Alberto Herrera em Auschwitz.



Figura 9: Franz Suchomel filmado clandestinamente por Lanzmann.

Assim, a montagem coordenada por Leandro em *Retratos de identificação*, graças ao seu rigor e tactilidade, converte-se no ponto fulcral da narrativa possibilitando à história em si redefinir o que de fato existiu – e insiste em existir com sua falsidade – por trás das redes de relações dos órgãos militares, concedendo desta maneira ao pesquisador, arquivista ou artista a chance de multiplicar heurísticamente seus pontos de vista e assim alcançar o reestabelecimento da verdade. Portanto, a montagem oferece uma possibilidade a mais de ler as imagens, de exercer a sua inadvertida legibilidade a partir delas, pois nesta dialética toda funciona rigorosamente os sentidos já que “falar da *legibilidade das imagens* não é somente dizer, de fato, que estas reclamam uma descrição (*Beschreibung*), uma construção discursiva (*Beschriftung*), uma restituição de sentido (*Bedeutung*)”, mas que a montagem é capaz de conferir às imagens mesmas “sua legibilidade inadvertida” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 17).

A montagem como renascimento da legibilidade histórica

A montagem em *Retratos de identificação* exerce uma inscrição dialética lá mesmo no seio de seu acontecimento. Em outras palavras, a montagem (dialética como é toda verdadeira montagem; mas também arquivista, histórica) deste filme oferece-nos, custe o que custar, a possibilidade de uma nova – e inadvertida – legibilidade da história de algumas imagens da ditadura militar brasileira. Ao contrário de Barthes (1984, p. 134) que disse que jamais poderia *ler* uma foto, Anita Leandro não somente concede uma leitura, mas também uma escuta a esta inscrição arquivada do passado a partir das fusões imagéticas, porque a “montagem faz ouvir o arquivo” (LEANDRO, 2015, p. 15).

Leandro, assim, *inventa*, dota de novos significados as imagens identificadas do regime militar que, fundidas, montadas e remontadas à exaustão deixam de ser aquilo que poderia ser meramente consideradas imagens banais (um número de registro do prisioneiro político, uma simples assinatura de algum encarcerado) para transformarem-se num testemunho imagético (Figura 10). A montagem em *Retratos de identificação* faz a imagem-arquivo viver, concedendo-a uma nova chance para *gritar* a sua história.

Nesta montagem (Figura 10), a assinatura de Maria Auxiliadora Lara Barcelos, Antônio Roberto Espinosa e Chael Charles Schreier juntam-se aos seus números de registro enquanto prisioneiros. As assinaturas dos três colocadas ao lado de suas numerações registrais acabam por exercer, apesar de tudo, um jogo de imagens potentes que Leandro opta por fundir nesta *tomada de posição*: onde a numeração registral aparece para normatizar os presos, para concedê-los um status

de quantidade – de reificação – ao invés de humanidade, as suas assinaturas acabam tornando-se marcas da memória intransferíveis e inigualáveis – se a numeração pode ser “copiada”, a assinatura, mesmo diante da mais perfeita cópia, sempre será uma falsificação. Assim, Leandro contrapõe neste gesto a questão mesma entre a reificação da vida humana enquanto numeração e a sua resistência ao desaparecimento, já que a montagem permite, ao fundir número e rubrica, que uma nova legibilidade histórica seja concedida a estes documentos de arquivo.

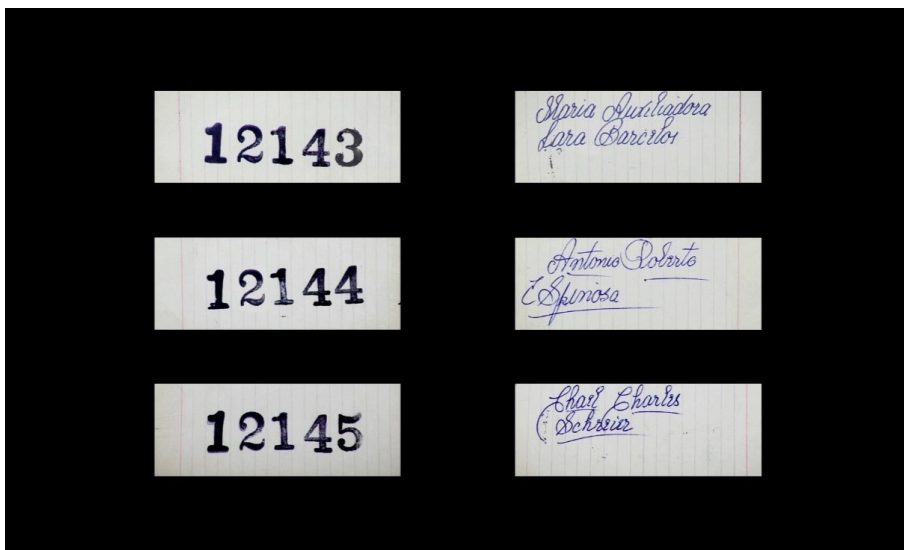


Figura 10: Os números colocados lado a lado com as assinaturas dos prisioneiros possibilita um novo significado a estes arquivos.

A montagem de *Retratos de identificação* é, sem dúvida alguma, um profundo exercício intelectual e afetivo, mas também “ético e estético” (LEANDRO, 2015, p. 14). Dispõe e recompõe, portanto interpreta por fragmentos no lugar de acreditar explicar a totalidade. Mostra as brechas profundas no lugar das coerências de superfície – correndo o risco de mostrar as brechas de superfície no lugar das coerências profundas. Um de seus momentos mais potentes reside na imagem do atestado de óbito de Chael Schreier emitido pela junta médica militar – e, como já vimos, as razões de sua morte foram totalmente forjadas pelos militares. Trespasada pela voz de Antônio Roberto Espinosa, que narra o laudo dos médicos militares de forma detalhada, a fusão concebida por Leandro a partir de duas imagens segue à risca a teoria de Sergei Eisenstein: de que as imagens agem por “atração”, e, através do “choque dialético” entre duas imagens, surge uma terceira (EISENSTEIN, 1969).

E a terceira imagem produzida pela montagem executada por Leandro a partir da “atração”, do “choque dialético” de duas imagens – o *mugshot* frontal de Chael (Figura 1) e o atestado de óbito confeccionado pelos médicos militares (Figura 11) – acaba por realizar aquele que talvez seja o grande *tour de force* do filme. Primeiramente o atestado de óbito em sua solidão (Figura 11) começa a ser preenchido por um rosto, por uma imagem capturada pelos perpetradores da violência (Figura 12) e por fim, o rosto de Chael toma toda a fusão, toda a montagem em um aporético exercício dialético exercido por Leandro (Figura 13).

O rosto de Chael se parece com aquilo que Adorno (2008) chamou de “vida mutilada” (neste rosto onde falta cruelmente o contato, uma resposta, um gesto de altruísmo). *Tocar* esta face mutilada pela violência insular da tortura, estes olhos congelados por um momento de indecifrável terror, essa posição misteriosa que vai sendo elaborada pelo rosto de Chael, esta fisionomia que em sua própria resistência parece clamar como último desejo apenas a verdade de sua história – de seu direito político de ser um sujeito.

O rosto de Chael transpassando o seu atestado de óbito parece vincular-se de maneira assombrada à ideia de *punctum* teorizada por Barthes:

Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo [...], é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. [...] pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984, p. 46)

O *punctum* proposto por Barthes em *La chambre claire* traduz ademais um valor à palavra “detalhe”, portanto, um ponto de singularidade que atravessa a superfície da fotografia que nos fere, nos *punge* talvez mesmo que nos assassine justamente quando percebemos a dimensão da violência que pode existir em uma imagem. Então se o *punctum* é o vestígio, a fissura de uma foto que *pulsa* diante de nós – por sua dor desmesurada, por sua nódoa outrora inaparente agora revelada–, poderíamos inferir que o rosto de Chael faz voltar, por causa da fissura de sua própria morte, a ideia mesma da fotografia como o “retorno do Morto” – ali onde somente a mortandade humana pode nos ferir, nos pungir com tamanha agudeza.

Desta maneira, o rosto já mortificado de Chael não parece, justa e dolorosamente, uma espécie de ressuscitamento? A imagem da rostidade de Chael sobrepondo-se ao seu documento de óbito (Figura 11) acaba por transformar-se num fantasma da verdade a assombrar a mentira presentificada em seu registro de morte, o incurso de seu rastro fantasmagórico, da imagem-arquivo que sobreviveu, da última imagem como materialização inscricionária de seu rosto, de sua vida.

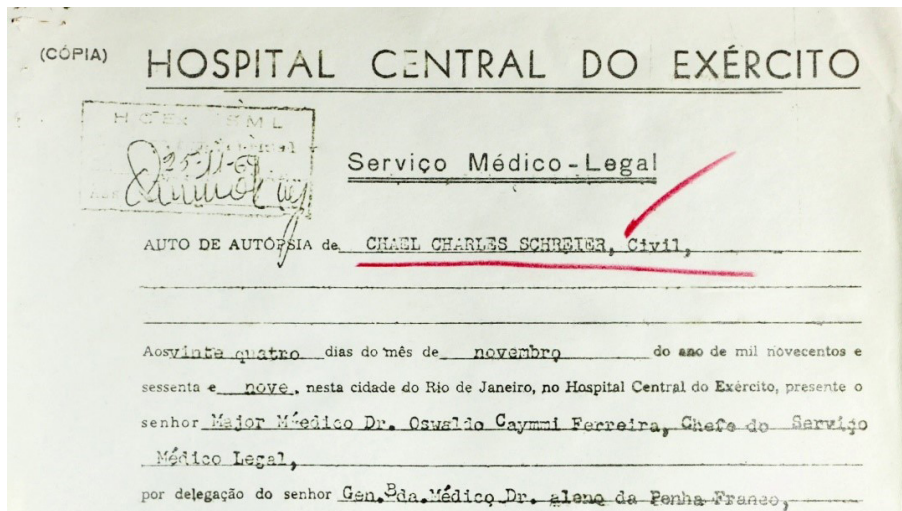


Figura 11: O atestado de óbito de Chael expedido pela junta médica militar.

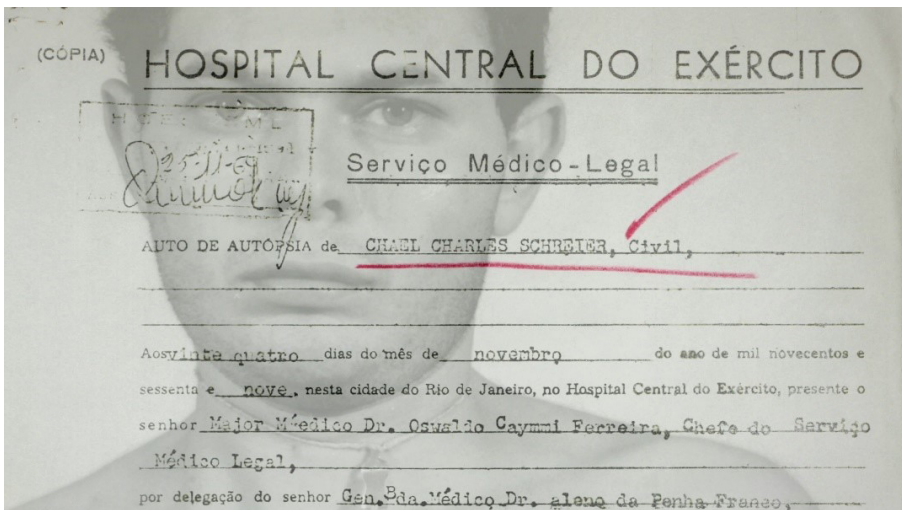


Figura 12: O rosto de Chael começando a sobrepor-se ao atestado de óbito.

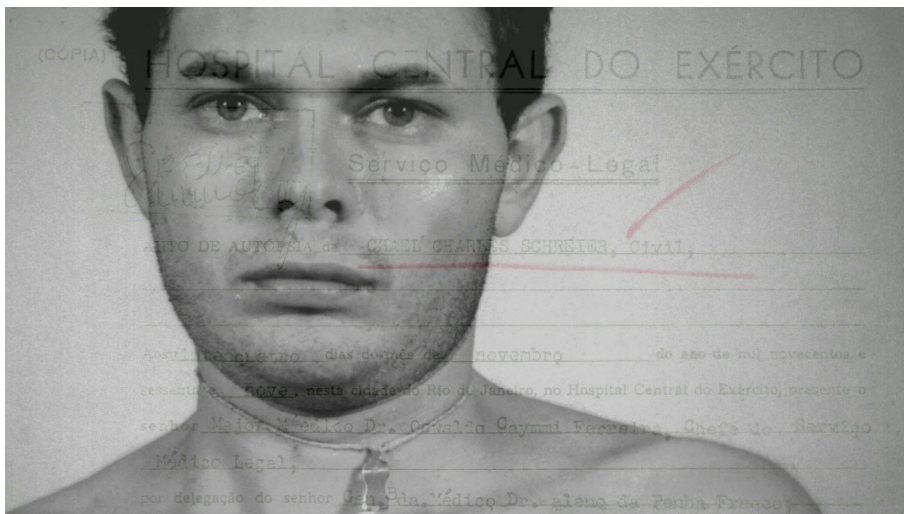


Figura 13: O rosto de Chael sobrepondo-se quase que completamente ao atestado de óbito.

Considerações finais: o arquivo e o seu périplo

No Brasil, o período entre o final dos anos 1980 e toda a década de 1990 pode ser considerado um marco sobre a questão do direito de acesso aos documentos de arquivo e como bem nos lembra Michael Cook, nesse período a maioria dos países procedeu em direção a uma revisão das suas legislações, sobretudo países como o Brasil que passaram por um processo político ditatorial (COOK, 1999). Desta maneira o arquivo parece sempre clamar por um gesto de périplo, por um movimento que faça recobrar no presente o passado de sua história, a real origem de seu acontecimento.

Assim, *Retratos de identificação*, pelo menos aquilo que fizemos deste importante filme sobre a memória da repressão militar brasileira, foi apenas uma parcela dentre as tantas possibilidades de leituras que o filme proporciona a quem quer verdadeiramente descobrir uma parte crucial da história do nosso país. O filme de Anita Leandro é uma inscrição arquivista no seio da história recente brasileira e faz parte da crescente e importante proliferação do cinema de arquivo ao redor do mundo. Desta maneira, podemos imaginar uma parte de todo o cuidado e rigor que Leandro teve para escolher os arquivos que ela mostra em seu filme, já que eles “dependem dos cuidados de quem tem a competência para questioná-los e, assim, defendê-los, socorrê-los, dar-lhes assistência” (RICCEUR, 2000, p. 213). Leandro sem dúvida alguma teve competência para questionar, defender, socorrer e dar assistência aos arquivos por ela exibidos em *Retratos*.

Retratos de identificação é um filme que mexe e abala – tanto o corpo como a memória. É aquela espécie de “excesso de sentido” que nos fala Arlette Farge (2009, p. 36): de que o arquivo quando *lido* assombra e abala emocionalmente o seu *leitor* – é esta a própria ideia de uma nova legibilidade histórica que a imagem-arquivo possibilita a todo o presente. Mas assombros e abalos fundamentais, inadiáveis porque as imagens da repressão “carregam consigo vestígios de crimes ainda impunes e necessitam, por essa razão, de uma abordagem minimamente materialista, de maneira a tornar visíveis e/ou audíveis evidências históricas durante muito tempo ignoradas” (LEANDRO, 2016, p. 111).

Por fim, *Retratos* possui a noção de que falar de homens e de mulheres do passado sem tomar a precaução de enunciar a dimensão corporal sobre a qual se assentam seus espíritos e suas inteligências é esquecer uma grande parte deles mesmos. Desta maneira o filme de Leandro pode ser também interpretado como uma busca incansável pelo *tempo do luto* – pela eliminação de sua impossibilidade –, pelo respeito às vidas destruídas impiedosamente, porque como escreve Jeanne Marie Gagnebin (2000, p. 110): a “impossibilidade do luto responde a impossibilidade do nascimento verdadeiro, pois somente o reconhecimento da morte permite a plenitude da vida”. Graças ao filme de Anita Leandro, Chael e Dora puderam voltar a viver.

Bibliografia

ADORNO, T. W. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

BARON, J. *The archive effect: found footage and the audiovisual experience of history*. New York: Routledge, 2014.

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. *Crisis de la novela*. Sobre “Berlín Alexanderplatz” de Döblin. 1930. Disponível em: <https://bit.ly/2QQU9eQ>. Acesso em: 1 fev. 2018.

BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012a.

BENJAMIN, W. “Paralipómenos y variantes”. In: *Escritos franceses*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012b.

BLOCH, M. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

COOK, M. “Acesso a arquivos e a livros raros”. In: PINHEIRO, L. V. R. (org.). *A informação: tendências para o novo milênio*. Brasília: Ibict, 1999, p. 155-165.

DIDI-HUBERMAN, G. *Cuando las imágenes toman posición*. El ojo de la historia, 1. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

EISENSTEIN, S. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

FARGE, A. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009.

GAGNEBIN, J. “Palavras para Hurbinek”. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 99-110.

LEANDRO, A. “A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Panh”. In: *Anais da Compós – XXIII Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Belém, PA: UFPA, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2STk33y>. Acesso em: 16 jan. 2019.

LEANDRO, A. “Montagem e história. Uma arqueologia das imagens da repressão”. In: *Anais da Compós – XXIV Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Brasília, DF: UnB, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2EjlljR>. Acesso em 16 jan. 2019.

LEANDRO, A. “Os acervos da ditadura na mesa de montagem”. *LOGOS 45*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 62, p. 103-116, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2AOcZy4>. Acesso em: 17 jan. 2019.

RICCEUR, P. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. “Del mudable semblante de las víctimas. Imágenes de la aflicción en Camboya (1975-2013)”. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, España, 2014, n. 44, p. 120-135, 2014a. Disponível em: <https://bit.ly/2RB7k8U>. Acesso em: 17 jan. 2019.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. “El eslabón perdido de las imágenes en el genocidio camboiano: en torno a La imagen perdida (Rithy Panh, 2013)”. *Secuencias*, España, 2016, n. 43-44, p. 51-72, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2RWh2C0>. Acesso em: 17 jan. 2019.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. “Exploración, experiencia y emoción de archivo. A modo de introducción”. *Aniki*, Portugal, v. 2, n. 2, p. 220-223, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2FHH45Q>. Acesso em: 17 jan. 2019.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. “Un archivo insomne: producción y migración de imágenes cinematográficas del ghetto de Varsovia”. *História: Questões & Debates*, Curitiba,



Guerra Fria e liberdades civis, ontem e hoje, em *Ponte dos Espiões*
Cold War and civil liberties, yesterday and today, in Bridge of Spies



Fabio Luciano Francener Pinheiro¹

¹ Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica. Mestre em Ciências da Comunicação (Técnicas e Poéticas da Comunicação) pela ECA/USP. Possui Especialização em Produção Independente em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e em Administração pelo Centro Universitário Franciscano do Paraná. É graduado em Comunicação Social (Jornalismo) pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). cursou Letras na Universidade Federal do Paraná (UFPR). É Professor Adjunto da Graduação em Cinema da UNESPAR Curitiba II, onde desenvolve pesquisa sobre audiovisual e história e coordena projeto de extensão sobre Narrativa Seriada. E-mail: falupin@gmail.com

Resumo: procuramos expor como Steven Spielberg, cineasta de apelo popular, com uma filmografia repleta de filmes históricos, aborda a Guerra Fria em *Ponte dos Espiões* (2015) e como o diretor associa aquele período à defesa das liberdades civis. Seleccionamos alguns trechos do filme e buscamos indicar cinematograficamente – na composição dos planos, movimentos de câmara, iluminação, cores e pelo olhar dos personagens – as formas visuais construídas pelo cineasta para um acontecimento histórico que levou um advogado a defender um espião soviético em 1957. Também conectamos o filme ao momento em que foi lançado, de hostilidades entre Estados Unidos e Rússia.

Palavras-chave: Spielberg; história; Guerra Fria; liberdades civis; espionagem.

Abstract: we seek to expose how Steven Spielberg, a popular filmmaker with a filmography filled with historical films, addresses the Cold War in *Bridge of Spies* (2015) and how the director associates that period with the defense of civil liberties. We selected a few excerpts from the film and sought to indicate the visual forms constructed by the filmmaker for a historical event that lead a lawyer to defend a soviet spy in 1957, with use of plane composition, camera movements, lighting, colors and the character's appearance. We also relate the film to the moment it was released, a period of hostilities between the United States and Russia.

Keywords: Spielberg; history; Cold War; civil liberties; espionage.

Steven Spielberg é o cineasta contemporâneo que mais filma a história e a política de seu próprio país, em filmes de grande circulação – criados dentro do *studio system* –, popularidade e repercussão crítica, com narrativas construídas na tradição clássica, frequentemente revestida pelos códigos do melodrama. Desde a década de 1980, quando o cineasta alcança imensa notoriedade, seus filmes se tornam “mais históricos e mais políticos” (WASSER, 2010, p. 2), fazendo dele o cineasta hollywoodiano que “explica a América para o mundo e dá a perspectiva estadunidense em eventos mundiais” (WASSER, 2010, p. 3)².

A Segunda Guerra Mundial está presente em seus filmes diretamente, como em *Saving Private Ryan* (*O Resgate do Soldado Ryan*, 1998), ou nas produções de ambientação histórica, como os três títulos sobre o personagem Indiana Jones³ e *Império do Sol* (*Empire of the Sun*, 1987). O holocausto foi abordado pelo diretor em *Schindler's List* (*A lista de Schindler*, 1993) – ainda que a ênfase seja a narrativa de redenção de um empresário tcheco que salva judeus. A escravidão, tema de debates no Legislativo em *Lincoln* (2012), foi representada em *Amistad* (1997); *War Horse* (*Cavalo de Guerra*, 2012), se passa na Primeira Guerra Mundial; e *Munich* (*Munique*, 2005) toca no assunto do polêmico conflito entre Israel e Palestina. Mais recentemente, o cineasta abordou a liberdade de imprensa em torno da intervenção estadunidense no Vietnã em *The Post* (2018).

Neste artigo, abordamos outra produção histórica do cineasta, *Bridge of Spies* (*Ponte dos Espiões*, 2015), em que procuramos expor como o cineasta trata o período da Guerra Fria. Por meio dos recursos da análise fílmica, selecionamos sequências que demonstram como o diretor recria o clima de tensão diante da possibilidade de um conflito nuclear, em especial sobre as crianças. Nos detemos, ainda, em trechos que abordam as liberdades civis, a Berlim Oriental, uma tentativa de fuga e os julgamentos de espiões.

Inicialmente, um breve contexto do conflito e seu impacto no cinema. Em linhas gerais, entende-se por Guerra Fria a polarização ideológica, política, militar, econômica e cultural protagonizada pelos Estados Unidos e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) com seus respectivos aliados, que vai dos anos que se

² Outros diretores estadunidenses contemporâneos também demonstram interesse no passado, como Oliver Stone, o cineasta-historiador (Rosentone, 2012), que cria visões alternativas e complexas de acontecimentos de apelo patriótico e emocional como a morte de Kennedy, a Guerra do Vietnã, os ex-presidentes americanos Richard Nixon e George Bush.

³ *Raiders of the Lost Ark* (*Caçadores da Arca Perdida*, 1981), *Indiana Jones and the Temple of Doom* (*Indiana Jones e o Templo da Perdição*, 1984) e *Indiana Jones and the Last Crusade* (*Indiana Jones e a Última Cruzada*, 1989).

seguem ao final da Segunda Guerra Mundial até a queda do Muro de Berlim, em novembro de 1989⁴. Foi “[...] um período histórico datado de, aproximadamente, 1947 à desagregação do mundo soviético (1989-1991)” (MUNHOZ, 2004, p. 264). O conflito foi essencialmente sustentado por uma constante ameaça de ataques nucleares de ambos os lados – fomentada e alimentada fartamente pelos meios de comunicação de massa e pelo cinema. “Não aconteceu, mas por cerca de quarenta anos pareceu uma possibilidade diária”, lembra Hobsbawm (1994, p. 179).

O choque aberto foi evitado, o mapa global foi dividido entre esferas de influência das duas potências e combates armados foram travados em territórios pós-coloniais. O caráter de cruzada entre o mundo livre, democrático e capitalista contra a ditadura socialista foi sustentado do lado ocidental. Foi mais uma guerra de bastidores, protagonizada discretamente por indivíduos e operações de inteligência de ambos os lados.

A Guerra Fria que de fato tentou corresponder à sua retórica de luta pela supremacia ou aniquilação não era aquela em que decisões fundamentais eram tomadas pelos governos, mas a nebulosa disputa entre seus vários serviços secretos reconhecidos e não reconhecidos, que no Ocidente produziu esses tão característicos subprodutos da tensão internacional, a ficção de espionagem e assassinato clandestino. Nesse gênero, os britânicos, com o James Bond de Ian Fleming e os heróis agrídoces de John le Carré – ambos tinham trabalhado nos serviços secretos britânicos –, mantiveram uma firme superioridade, compensando assim o declínio de seu país no mundo do poder real. (HOBSBAWM, 1994, p. 225)

O quadro bibliográfico sobre o tema é farto e foge ao escopo deste artigo. Munhoz (2004) promove uma síntese das correntes analíticas que abordam o conflito. A corrente da ortodoxia norte-americana ou tradicionalista defende que, ao recusar a se retirar dos países europeus, a União Soviética é responsável pela Guerra Fria. A história oficial ou ortodoxia soviética prega que o conflito é resultado da agressividade norte-americana, cabendo à União Soviética proteger os países do Leste Europeu do imperialismo estadunidense na região. O revisionismo da década de 1950 destaca que a União Soviética, arrasada após a guerra, não era uma ameaça ao mundo ocidental, sendo a Guerra Fria fruto direto da política externa norte-americana. O pós-revisionismo dos anos 1980 argumenta que os Estados Unidos foram forçados a

⁴ Entram nessa polarização os países alinhados ou influenciados, econômica ou militarmente, pelos Estados Unidos – o bloco ocidental – em oposição à URSS e às nações do Leste Europeu.

defender seus aliados europeus que se sentiam ameaçados pela União Soviética. A corrente corporativista defende que o modelo corporativista norte-americano ditou a política externa dos Estados Unidos na construção de uma nova ordem mundial.

A Guerra Fria foi fruto dos desacordos entre Estados Unidos e União Soviética em torno da nova ordem geopolítica a ser desenhada nos escombros da Europa. Desentendimentos que já se manifestavam antes mesmo do final da guerra, com diferentes e inconciliáveis expectativas dos aliados. Josef Stalin reclamava da demora e da indecisão dos Estados Unidos e Inglaterra de levar adiante uma segunda frente de batalha contra os alemães, o que gerou a suspeita de que as duas potências capitalistas ocidentais estariam esperando o conflito se definir para garantir tanto a derrota da inimiga Alemanha quanto da União Soviética socialista (MUNHOZ, 2004).

Gaddis (2005) acrescenta dois fatores que contribuíram para esse quadro. O primeiro é a discordância entre Stalin, Harry S. Truman e Winston Churchill a respeito do controle, ocupação e modelo de governo a ser imposto à Alemanha derrotada. O outro é o impacto da bomba nuclear. Usada em Hiroshima para a rendição japonesa, ela passava a ser considerada uma ameaça por Stalin, ainda que a URSS também trabalhasse secretamente em seu próprio programa nuclear. Esses fatores “[...] ajudam a explicar porque este novo conflito ocorreu tão rápido logo após o antigo ter chegado ao fim” (GADDIS, 2005, p. 26, tradução nossa).

No ambiente doméstico dos Estados Unidos, onde se passa o filme *Ponte dos Espiões*, os efeitos da Guerra Fria foram mais visíveis do que nos países dominados pela influência soviética. Além da constante ameaça da bomba atômica, o anticomunismo contagiou a vida pública dos estadunidenses, de forma mais incisiva, entre o final dos anos 1940 até a metade da década de 1960. A “ameaça vermelha” precisava ser enfrentada em diversos *fronts*: partidos, sindicatos, empresas, grupos étnicos e religiosos, revistas e jornais de grande tiragem. “Para o cidadão comum norte-americano, representava o perigo do comunista infiltrado, pretendendo subverter a ordem a impor a ditadura totalitária” (MUNHOZ, 2004, p. 274).

A juventude do país foi alvo preferencial da obsessão com o comunismo. “Escoteiros eram ensinados a ver os comunistas como inimigos. Estudantes nas escolas paroquiais aprendiam que o comunismo era inerentemente mal, pois era ateu. Estudantes de escolas públicas tinham que memorizar os ‘males’ do comunismo para serem aprovados em testes cívicos” (LEVERING, 2016, p. 65, tradução nossa). Veículos de circulação massiva no período, como as revistas *Time*, *Newsweek*, *U.S.*

News & World Report e *Reader's Digest* e a cadeia de jornais do empresário William Hearst⁵ assumiram fortes posições editoriais anticomunistas.

Porém, mais do que os meios de comunicação, a cruzada anticomunista encontrou no cinema seu grande aliado. Em 1938, foi criado o Comitê de Atividades Antiamericanas⁶ com a intenção de investigar elementos subversivos no governo e na vida privada. Durante e após a guerra, o Departamento Federal de Investigação (FBI, em inglês) reuniu informações sobre comunistas e simpatizantes infiltrados nos estúdios em Hollywood. Em audiências no congresso em 1947, sob pressão do senador Joseph McCarthy, dirigentes e executivos como Jack Warner delataram diversos profissionais suspeitos de ligações comunistas. Warner, como Ronald Reagan e Gary Cooper, eram chamados de “testemunhas amigáveis”.

Já as testemunhas “não-amigáveis”, a maioria roteiristas, evocaram a Primeira Emenda – que garantia a eles liberdade de expressão em seu trabalho – e evitaram negar que foram comunistas. Alguns foram presos, outros expulsos do país e os que permaneceram entraram em uma lista negra e não conseguiram mais trabalho. O roteirista Dalton Trumbo⁷, por exemplo, conseguiu permanecer ativo escrevendo roteiros sob pseudônimos. A perseguição aos roteiristas era justificada pelo desejo dos congressistas em mostrar ao público que os filmes de Hollywood estavam tomados por ideias comunistas (BORDWELL; THOMPSON, 2003).

O clima paranoico era tal que o FBI acompanhou de perto a produção cinematográfica estadunidense de 1942 a 1958, tendo como argumento a neutralização de propaganda comunista. Antes de a televisão se tornar um bem de consumo acessível nos lares estadunidenses, o cinema cumpria o papel tanto de entretenimento popular quanto de divulgação de ideias e valores. Daí que o FBI, o comitê HUAC e os executivos dos estúdios atuavam em duas frentes: conter as ideias consideradas subversivas e fomentar a produção de filmes com ideais estadunidenses.

Ao indicar que em certo ponto da produção hollywoodiana o entretenimento se confundiu com propaganda política, o HUAC dava a entender que os espectadores teriam sido influenciados pela propaganda comunista ao verem filmes

⁵ Empresário das comunicações, proprietário de emissoras de rádio, jornais, revistas, serviços de notícias, inspirou o protagonista do filme *Citizen Kane* (*Cidadão Kane*, 1942), de Orson Welles.

⁶ No original: House Un-American Activities Committee (HUAC).

⁷ O drama histórico *Trumbo* (2016), de Jay Roach, mostra o envolvimento do roteirista e escritor com o Partido Comunista dos Estados Unidos e seu banimento da indústria.

que à primeira vista haviam sido feitos apenas para diversão.
(SILVA, 2013, p. 123)

A colaboração entre o FBI e os estúdios encontrou em J. Edgar Hoover, o conservador e anticomunista diretor do departamento, um forte aliado, ao ponto do termo “hooverismo”, uma espécie de fanatismo anticomunista, indicar a ação dos agentes que caçavam suspeitos na indústria cinematográfica e sua influência nos filmes, antes mesmo do final do conflito mundial e do início da Guerra Fria. “O FBI entendeu muito bem a Guerra Fria como uma batalha cultural e ideológica, em que os meios de comunicação de massa eram um campo central de batalha” (SBARDELATTI, 2012, p. 99, tradução nossa). A pressão sob os filmes resultou em mudanças nas caracterizações dos vilões. Nos filmes de espionagem, por exemplo, os espiões nazistas e sabotadores dos anos 1940 foram substituídos por agentes soviéticos (DICK, 2016).

Finalizado o conflito bélico, Hollywood se engajava em outra guerra, tanto afastando profissionais considerados comunistas quanto produzindo filmes conscientes de sua força no imaginário popular. O esforço nacional anticomunista contaminava outras áreas da produção cultural, como música e quadrinhos, porém, nos filmes “[...] este drama foi elevado a uma batalha cósmica contra a insegurança nacional ...” (HOBERMAN, 2011, p. xxi).

Durante os anos 1950, a Guerra Fria rendeu diversos documentários encomendados para mostrar e elogiar os feitos militares estadunidenses, como a importância das operações de vigilância efetuadas pela marinha. *Nightmare in red* (1955) trata da ascensão do comunismo na URSS e defendia a ideia de que a tirania exercida pelo Czar foi substituída pela tirania do Stalinismo, equiparado ao Nazismo na Alemanha. *Anarchy USA* (1966) chega a atribuir protestos por igualdade racial ao trabalho de agitadores comunistas (LONDON, 2003, p. 72).

Estimulados pelos estúdios, que tratavam de fazer sua parte no esforço nacional de caça aos comunistas, diversas ficções sobre o período foram lançadas nos cinemas, como os filmes de espionagem com vilões soviéticos atuando em território estadunidense *I married a communist* (1950) e *I was a communist for the FBI* (1951)⁸. Este, baseado em um acontecimento real, trata de Matthew Cvetic, funcionário da

⁸ Da ampla leva de produções anticomunistas do período, pelo menos dois tornaram-se clássicos do gênero *noir*: *Pickup on South Street* (*Anjo do Mal*, 1953, Samuel Fuller), sobre um batedor de carteiras que se vê enredado em uma trama de espionagem e *Kiss me deadly* (*A morte num beijo*, 1955, Robert Aldrich), em que o protagonista ajuda uma mulher em fuga e é tragado para uma trama em torno de um artefato nuclear.

agência pública de empregos de Pittsburgh que se infiltrou no Partido Comunista de sua cidade de 1943 a 1950.

Silva (2013) lembra que o verdadeiro Cvetic tornou-se muito conhecido nos Estados Unidos após revelar seu disfarce em depoimentos, inquéritos e audiências às autoridades. Tratado como herói em palestras sobre os perigos do comunismo e alçado à condição de celebridade pelos meios de comunicação, Cvetic atraiu a atenção da Warner Bros., que em 1950 assinou um contrato para transformar sua história em filme. Primeiro título anticomunista do estúdio, *Eu fui um comunista para o FBI* estreia em janeiro de 1951 e se torna destaque entre filmes que denunciam atividades comunistas na sociedade norte-americana. Jack Warner, o poderoso produtor e anticomunista convicto, apostava que o filme poderia “[...] deter a marcha daqueles que estavam tentando minar as fundações de nossa democrática estrutura” (SILVA, 2013, p. 143).

O clima de paranoia anticomunista foi explorado à exaustão em centenas de títulos, em sua maioria de filmes B, de baixo orçamento, filmagens rápidas, elencos desconhecidos, enredos inverossímeis e estética duvidosa. Mas o que esses filmes conseguiam era exorcizar tanto o medo da ameaça de invasão comunista – materializada em alienígenas que tentavam invadir os Estados Unidos ou se infiltrar entre os habitantes de suas cidades, tomando conta de suas mentes e corpos – e o medo dos efeitos de um ataque nuclear soviético – simbolizado por formigas, aranhas e outros insetos mutantes (O’DONNEL, 2003). Alguns títulos do período que se tornaram clássicos: *Invaders of the body snatchers* (*Vampiros de Almas*, 1956), *The day the Earth stood still* (*O dia em que a Terra parou*, 1951), *The thing from another world* (1951), *The blob* (*A bolha assassina*, 1958), *The fly* (*A mosca*, 1958).

Antes de *Ponte dos Espiões*, a Guerra Fria já havia sido abordada anteriormente por Steven Spielberg, em *Indiana Jones e a Caveira de Cristal* (2008), o quarto título com o arqueólogo aventureiro interpretado por Harrison Ford. Se nos três filmes anteriores o inimigo era simbolizado pelos nazistas e sua sede de tesouros secretos, neste Jones enfrenta os soviéticos, liderados por Irina Spalko (Cate Blanchet). O enredo se passa em 1957 – mesmo ano em que *Ponte dos Espiões* inicia – e mostra Jones e os soviéticos em busca de um crânio de cristal dotado de poderes sobrenaturais.

Ponte de Espiões declara logo em seu início ser “inspirado em acontecimentos reais”. Diferente do termo “baseado em”, comum em filmes históricos, a presença do “inspirado em” sugere uma flexibilidade maior da manipulação dos fatos em prol do andamento dramático. O enredo trata do caso real da prisão, em 1957, em Nova York, de Rudolf Abel (Mark Rylance), espião a serviço dos soviéticos.

Para dar ao prisioneiro o direito a um processo justo, James Donovan (Tom Hanks), um advogado especialista em seguros, é indicado para a defesa do Coronel Abel, como o FBI trata o espião. Donovan se entusiasma com o caso e apesar das críticas da imprensa, da esposa e do seu chefe, acredita que o acusado deve ter direito ao mesmo sistema legal que outros estadunidenses, inocentes ou culpados, teriam. O caso é apresentado em uma corte de Nova York e Abel é condenado a 30 anos de prisão. Donovan apela à Suprema Corte e sofre nova derrota.

Durante os julgamentos, um piloto estadunidense que fazia fotos aéreas é capturado e feito prisioneiro na Alemanha Oriental. A Agência Central de Inteligência (CIA, em inglês) sugere a Donovan ir até Berlim Oriental e negociar com os alemães e os soviéticos a troca de Abel pelo piloto Gary Powers. Porém, Donovan fica sabendo da prisão de um jovem estudante de economia que tentava atravessar o muro e impõe aos soviéticos a libertação do jovem como condição para a devolução de Abel.

O roteiro foi inspirado no livro de memórias de Donovan – publicado em 1964 e reeditado quando do lançamento do filme, em 2015. O livro traz alguns detalhes não mencionados no filme, como os acontecimentos que levaram à captura de Abel. Após desentendimentos com seu assistente, Reino Häyhänen, que convivia com ele em Nova York e tinha envolvimento com bebida alcoólica e prostituição, Abel reclamou de Häyhänen a Moscou e o espião foi ordenado a voltar para a União Soviética. Temendo ser punido, Häyhänen pediu asilo à embaixada americana em Paris e delatou ao FBI tudo sobre Abel e seu estúdio de pintura no Brooklyn. Contra sua vontade, Donovan foi designado pela Associação dos Advogados do Brooklyn para defender o espião e cobrou dele US\$ 10 mil, doados posteriormente a três universidades.

As maiores liberdades tomadas referem-se à condensação da temporalidade, recurso comum em produções históricas (ROSENSTONE, 2010). No filme, a troca de espiões ocorre poucas semanas após a captura de Abel, mas ela na verdade ocorreu quatro anos e três meses depois. Apesar de a família de Abel receber cartas e telefonemas intimidadores, não houve nenhum atentado contra sua casa, como mostra o filme. Abel foi preso em junho de 1957. O avião pilotado por Francis Gary Powers foi abatido em maio de 1960 – no filme os dois acontecimentos são bem próximos.

Donovan não viu nenhum fuzilamento de fugitivos no Muro de Berlim e não teve seu sobretudo roubado por jovens em Berlim Oriental – o que teria ocasionado um resfriado nele. O próprio Muro de Berlim, construído na madrugada de 13 de agosto de 1961, no filme é visto sendo erguido no momento em que o estudante Frederic Pryor tenta atravessá-lo, um evento que ocorreu quatro anos após a detenção do espião Abel. O roteiro escrito por Matt Charman e por Ethan e

Joel Cohen carece do sarcasmo e da ambiguidade que caracteriza o trabalho dos cineastas irmãos, tornando a narrativa um embate entre os valores da democracia estadunidense – simbolizados por Donovan – e o regime soviético-alemão.

No filme, Spielberg opta por representar a atmosfera de medo daquele período sob a perspectiva das crianças. No primeiro deles há uma intervenção do narrador por meio da transição entre dois espaços costurada com o recurso sonoro. Abel e Donovan aguardam o início do julgamento na corte, quando o juiz entra e um funcionário informa: “Todos de pé”. A afirmação é respondida não neste espaço do júri, mas no seguinte, em que vemos uma sala de aula na qual as crianças se levantam de suas carteiras e se posicionam em pé. A câmera se afasta e vemos o grupo de crianças com as mãos sobre o peito prestando o juramento à bandeira *The Pledge of Allegiance*: “Eu prometo lealdade à bandeira dos Estados Unidos da América e à república que ela representa, uma nação perante Deus, indivisível, com liberdade e justiça para todos”⁹ (Figura 1).



Figura 1
Fonte: *Ponte dos espiões* (2015)

O movimento da câmera revela a professora da turma, com mãos sobre o peito. Ela e as crianças olham para cima, para o fora de campo. A câmera se afasta, subindo, até vermos a bandeira estadunidense na posição vertical, no canto esquerdo do enquadramento. O movimento da câmera é sincronizado com as palavras do juramento, como se a bandeira – simbolizando a nação – estivesse puxando os olhares das crianças e exigindo sua lealdade neste instante. Após o fim do juramento, vemos imagens em preto e branco de uma explosão nuclear projetada em uma tela, com a

⁹ Do original: “I pledge allegiance to the flag of the United States of America, and to the Republic for which it stands, one nation under God, indivisible, with liberty and justice for all”. A expressão “under God” foi acrescentada ao juramento original por iniciativa do congresso em 1954, no auge da Guerra Fria, como resposta ao comunismo ateu soviético. Disponível em: <https://bit.ly/2Gk3WpS>. Acesso em: 19 jun. 2018.

narração de uma voz masculina: “Primeiro, você precisa saber o que ocorre quando uma bomba atômica explode. Há um clarão, mais forte que o sol, ele pode destruir prédios e quebrar janelas por toda a cidade, mas se você se abaixar e se proteger como Bert, ficará mais seguro. Há dois tipos de ataque, com e sem nenhum aviso”¹⁰.

A narração é sobreposta a imagens dos efeitos da bomba – projetados na tela – e de reações das crianças. Os clarões da projeção na sala escura – que são os da bomba explodindo – iluminam em breves flashes o rosto de um menino concentrado, filmado em plano frontal, assistindo ao filme projetado. Em seguida, a projeção mostra árvores balançando com o impacto da explosão e a reação assustada de outra criança.

Uma imagem breve mostra uma casa sendo destruída e uma menina de tranças assustada. Por fim, enquadrada lateralmente – até para se diferenciar dos três planos frontais de crianças que foram vistos antes – vemos uma menina com lágrimas correndo pelo rosto, com o fundo desfocado, para que apenas seu rosto chame atenção (Figura 2). Só após essa articulação de imagens do filme com voz do narrador e as reações dos alunos é que ocorre o movimento de câmera que revela a professora em pé ao lado de uma tela retangular, fonte das imagens das explosões (Figura 3). O Bert mencionado na narração é uma tartaruga, o que demonstra o caráter didático do filme. Não vemos o projetor deste filme, apenas ouvimos o som de seu funcionamento.



Figura 2

Fonte: *Ponte dos espões* (2015)

¹⁰ Spielberg retratou a bomba atômica em duas ocasiões anteriores. Em *Império do Sol* (*Empire of the Sun*, 1987) o menino Jim observa, diante de uma mulher que acaba de morrer, a nuvem de cogumelo e o clarão da explosão nuclear em Nagasaki. O filme tomou a liberdade de possibilitar que o personagem visualizasse a explosão em Xangai, a 800 km de Nagasaki. Em *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal* (2008), logo no início do filme, após uma briga com os agentes soviéticos na Área 51, em Nevada, Jones foge para o deserto e escapa de um teste nuclear em uma cidade cenográfica ao se esconder dentro de uma geladeira. No primeiro caso é o olhar da criança que justifica a mudança geográfica do globo terrestre. No segundo a explosão é pano de fundo para mais uma espetacular escapada do personagem Indiana Jones. Em *Ponte dos Espões* nós vemos as explosões, mediadas na edição, pelos olhares das crianças e suas reações, o que as torna mais impactantes.

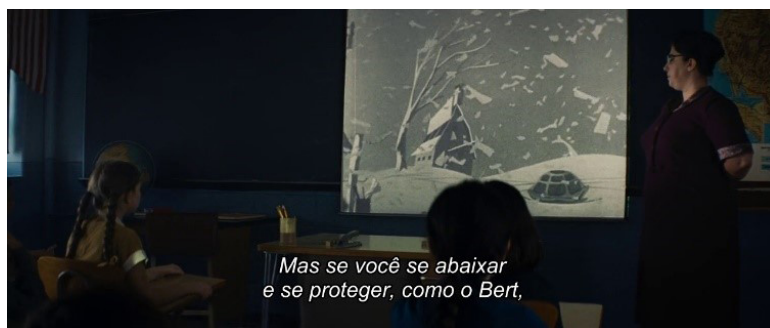


Figura 3

Fonte: *Ponte dos espiões* (2015)

O pânico causado pelas imagens, vivenciado por crianças – cujas reações emocionais são destacadas pela frontalidade dos planos – que mostram seus rostos iluminados pela claridade das explosões vistas no filme, sintetizam a atmosfera daquele período. “Gerações inteiras se criaram a sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento e devastar a humanidade” (HOBSBAWM, p. 223, 1994). Se nos filmes de Spielberg as crianças costumavam ser assustadas por extraterrestres, fantasmas, dinossauros e outros monstros, no trecho elas são impactadas com imagens da destruição após um possível ataque nuclear soviético. O recado implícito do cineasta, neste filme de caráter mais político do que outros de sua filmografia, é que as imagens nunca são inocentes e neutras. Elas podem educar, assustar ou doutrinar.

Ponte dos Espiões é também uma narrativa construída para sustentar a ideia de liberdades civis, neste caso o direito a um julgamento justo para um estrangeiro, ainda que acusado de ser espião comunista em território estadunidense. O historiador Eric Foner, autor de um livro dedicado a pensar a história estadunidense a partir da perspectiva da liberdade, lembra que esta palavra tem uma longa trajetória de conflitos em torno de sua própria definição. O termo teve diferentes sentidos na luta pela independência contra os ingleses, na Guerra Civil e durante a Guerra Fria. “Nenhuma ideia é mais fundamental ao sentido que os estadunidenses fazem de si mesmos como indivíduos e como nação do que liberdade” (2011, p. xxxiii, tradução nossa).

O que se percebe na história do país, complementa Foner, é que a ideia de liberdade foi transformada pelas demandas de grupos excluídos. O reconhecimento a grupos de imigrantes como cidadãos estadunidenses, tendo os mesmos direitos que um estadunidense nascido no país – tópico inclusive que Donovan levanta na defesa

de Abel – deve muito ao movimento abolicionista, que lutou pela libertação dos negros e foi retomado nos anos 1960 pelos movimentos a favor dos direitos civis¹¹.

Spielberg viu no acontecimento de 1957 uma oportunidade de pensar sobre os limites, a validade e a amplitude das liberdades civis, não tanto na época em que situa o filme, mas em 2015, acrescentando uma discussão sobre como essas liberdades são difíceis de serem sustentadas¹². Esse recurso ao passado para discutir problemas do presente, frequente em dramas históricos, não passou em branco à crítica. Kent Jones, do *Film Comment*, viu no filme um paralelo entre o inflamado discurso anticomunista dos anos 1950 e a retórica anti-imigração e anti-Obama quando o filme foi lançado, ao final de 2015¹³. Cris Barsanti, do *Film Journal International*, lembra que Spielberg pode ainda ser um cineasta perigoso quando lida com grandes ideias, como o debate sobre liberdades civis e a tortura – um tema espinhoso após o 11 de Setembro – e que o diretor consegue criar uma narrativa cativante a partir dessas ideias, sobretudo no início do filme¹⁴.

Jay Ledbetter, do *Film Inquiry*, analisa o filme dentro do que chama de “Efeito Spielberg”, baseado em um permanente otimismo, que às vezes pode ser cansativo e piegas, mas que no filme, acredita ele, funciona, porque o cineasta não perde o foco da situação difícilíssima que Donovan tem em mãos. O crítico lembra ainda que o filme confirma a mudança de rumo na carreira do cineasta que, afirma, poderia levantar US\$

¹¹ Tanto os direitos civis quanto as liberdades civis referem-se ao ambiente social e jurídico dos Estados Unidos e são modalidades de proteção que contam com garantias legais. Direitos civis são ações governamentais criadas para promover igualdade racial e de gênero. Já as liberdades civis são definidas como proteção contra ações do governo e estão contempladas pela Primeira Emenda: liberdade de religião, de discurso, de imprensa, para se reunir e para peticionar (requerer) atitudes dos governantes. Disponível em: <https://bit.ly/2T3REHI> e <https://bit.ly/1WeJ8kd>. Acesso em: 10 jun. 2018.

¹² A crítica associou *Ponte dos Espiões* a *Lincoln* (2012), outro filme histórico anterior do cineasta. Para o crítico Armond White, Spielberg sugere que ambos os filmes são sombrios e tristes porque revelam a ansiedade política estadunidense. “Tanto em um quanto em outro, o interesse do diretor está em dois homens (Lincoln e Donovan), em suas palavras e atos para convencer as sociedades à sua volta de que seus valores (encerrar a escravidão por via administrativa e defender um homem acusado de espionagem para os soviéticos em plena paranoia da Guerra Fria) são corretos e justos, ainda que não aceitos integralmente”. Tal foco nas ideias torna os filmes menos apelativos ao grande público, se mensurados com o suspense de *Tubarão* (1975) e as perseguições de *Indiana Jones* ou *Jurassic Park*. Disponível em: <https://bit.ly/2WCWHjV>. Acesso em: 11 jun. 2018.

Forrest Cardemenis, do *The Week*, também associa *Lincoln* a *Ponte dos Espiões*, destacando que os dois filmes mostram como o cineasta vem demonstrando cada vez mais interesse por política. Os argumentos de Lincoln para aprovar a 13ª emenda, do fim da escravidão, são repetidos pelo presidente a seus assessores e a congressistas dos partidos Democrata e Republicano. A crença no potencial da democracia estadunidense, analisa o crítico, parece saltar do político para o advogado Donovan. “Se o governo em *Lincoln* atua como um garantidor das liberdades civis, em *Ponte dos Espiões* o governo descaradamente desobedece a lei, dá um veredito de culpado a um espião soviético e quer matá-lo. Donovan é forçado a avançar em seus ideais estadunidenses como cidadão privado”. Disponível em: <https://bit.ly/2l4yb7h>. Acesso em: 14 jun. 2018.

¹³ Disponível em: <https://bit.ly/2l7C6Aj>. Acesso em: 11 jun. 2018.

¹⁴ Disponível em: <https://bit.ly/2FOtMns>. Acesso em: 12 jun. 2018.

150 milhões para filmar um *blockbuster*, mas tem outras preocupações em mente. “Ainda há um sentido de deslumbramento em sua obra, mas é o espírito humano que o move atualmente, não mais dinossauros de tirar o fôlego ou aventureiros arrojados”, comenta (LEDBETTER, 2015, s.p., tradução nossa)¹⁵.

Em 2015, ano em que foi lançado o filme, a American Civil Liberties Union (ACLU) elencou entre as principais conquistas daquele ano a reforma ou fechamento de prisões em vários estados; a aprovação entre pessoas do casamento do mesmo sexo pela Suprema Corte e o lançamento de um relatório de 6.900 páginas, elaborado pelo Comitê de Inteligência do Senado, sobre as práticas de tortura cometidas pela CIA após os atentados de 11 de setembro de 2001¹⁶. Em *Ponte dos Espiões* há cenas em que tanto o piloto Gary Powers quanto o estudante Frederic Pryor são torturados por soviéticos e alemães.

A atualidade do filme reflete não só o conflito entre segurança nacional e liberdades civis, um debate intenso nos anos após os ataques de 11 de setembro¹⁷, mas também o ambiente político tenso entre os Estados Unidos de Barack Obama e a Rússia de Vladimir Putin em 2015. Os líderes de seus países deram declarações públicas contundentes em torno do conflito na Síria e o combate ao terrorismo, em especial ao grupo Estado Islâmico do Iraque e do Levante (Isis, em inglês). Os Estados Unidos apoiavam a derrubada do regime do ditador Bashar al-Assad, que por sua vez era apoiado pelos russos. Putin alegava que Assad era necessário para enfrentar os terroristas¹⁸. É neste ambiente de reedição da Guerra Fria que *Ponte dos Espiões* é lançado. Um dos produtores do filme, Marc Platt, declarou à época: “Conversações sobre desarmamento nuclear e o potencial de uma guerra nuclear estão mais em pauta nos últimos seis meses em nosso país, tanto quanto elas estiveram no final dos anos 1950 e início dos 1960. É terrível como a história reflete a si mesma” (JOHNSON, 2015, s.p., tradução nossa).

No filme, liberdade civil se traduz em breves cenas em tribunais. Spielberg filma de formas distintas os julgamentos dos espiões em território estadunidense e em Moscou. A primeira audiência do soviético Abel ocorre na justiça de Nova York. Há

¹⁵ De fato, as últimas produções do cineasta são orientadas para temas mais complexos. Inclusive em um filme como *Ready player one* (*Jogador número um*, 2018), por trás da narrativa de um jovem que entra em um mundo virtual atrás de um prêmio há uma crítica contundente à relação que a sociedade contemporânea estabelece com recursos de realidade virtual.

¹⁶ Disponível em: <https://bit.ly/2V6I7kA>. Acesso em: 18 jun. 2018.

¹⁷ Tema abordado por Spielberg de forma mais direta em *Minority Report* (2002).

¹⁸ Informações extraídas de: <https://bit.ly/2UvhrNr> e <https://bbc.in/2CZ2JnV>. Acesso em: 14 jun. 2018.

um breve diálogo entre Donovan e Abel, sentados à frente do público (Figura 4). Os planos são próximos dos atores e há uma iluminação neutra, sem nenhum elemento que possa atrair a atenção.



Figura 4
Fonte: *Ponte dos espões* (2015)

O julgamento seguinte, ainda nos Estados Unidos, inicia com um plano em que Abel esboça o desenho do juiz em uma folha de papel. Um plano aberto mostra o público em pé, após a entrada do juiz no salão. O magistrado pede que Abel se levante. O veredito é que Abel cumpra pena de 30 anos em uma instituição federal. Só há dois breves momentos em que a câmera se movimenta na cena: o primeiro ocorre em direção a Abel, antes de o juiz anunciar a sentença, e o segundo revela o semblante tenso dos presentes a ouvindo ser proferida.

Após ter seu avião de espionagem abatido, o piloto estadunidense Powers é levado a julgamento em um tribunal soviético. A cena é bem curta, filmada em apenas um plano, com a câmera se movimentando para revelar os julgadores, que falam em russo. Um homem traduz para o inglês. Powers está em pé, em um púlpito. O movimento de câmera termina quando o público aplaude de pé o veredito de dez anos de confinamento por crimes contra o Estado. O local é um salão enorme, com imensas janelas que filtram a luz, e flâmulas vermelhas que exibem o símbolo da foice e martelo. Flashes são disparados e câmeras filman o veredito (Figura 5).

A chave cinematográfica para os três julgamentos, registrados com profundidade de campo, está na movimentação da câmera em cada uma das cenas. Ela é estática nas duas cenas no tribunal em Nova York e toda filmada em movimento em território soviético. Essas opções sugerem uma diferenciação entre dois sistemas legais. Nas cortes estadunidenses, a decupagem em planos breves particulariza acusado, defensor, magistrado e público: as diferentes instâncias que envolvem

um julgamento nesse ambiente jurídico são expostas, cada uma correspondendo ao espaço de um plano – ainda que breve. Na corte soviética, o brevíssimo plano-sequência funde acusação e sentença com tal síntese e rapidez que elimina quaisquer possibilidades de defesa – característica de regimes totalitários – além de apresentar esse veredito como espetáculo público para uma massa uniforme que envolve júri, julgador, jurados e plateia.



Figura 5

Fonte: *Ponte dos espiões* (2015)

A crítica ao regime da Alemanha Oriental é mostrada na representação dos espaços. A Berlim da República Democrática Alemã mostrada no filme lembra, visualmente, a atmosfera de Auschwitz, o campo para onde são enviadas mulheres judias em outro filme histórico do cineasta, *A Lista de Schindler* (1993). Donovan chega ao posto de controle de acesso ao lado oriental em uma manhã com neve. A posição da câmera ao nível do solo mostra uma barreira de arame farpado no quadro – como se daquele ponto em diante existisse um grande campo de prisioneiros. O advogado corta a fila de espera, dirige-se a dois jovens soldados, que gritam para que ele retorne à fila. Ele fala algumas palavras em alemão, aponta para o relógio até que um oficial, alto, magro e de rosto ossudo, verifica o passaporte de Donovan, sua nacionalidade estadunidense e libera sua passagem. O trecho sugere que a probabilidade de um visitante estadunidense passar para o lado oriental seria tão baixa que a simples presença de um deles já seria motivo para facilitar sua entrada, seja qual for sua motivação.

Donovan atravessa. A primeira imagem de Berlim Oriental é a de um cão fuçando o asfalto coberto de neve – imagem reforçada com a perspectiva da câmera baixa, ou *contra-plongée*, mostrando tanto o cachorro quanto Donovan passando próximo ao animal, tendo o muro cercado de arame farpado atrás de ambos (Figura 6). Assim que

chega ao final da rua, o advogado é cercado por um grupo de jovens, que se dirigem a ele falando em alemão. São jovens magros, pálidos e que roubam o seu sobretudo. O encontro é filmado com câmera na mão, simulando um estilo documental.



Figura 6
Fonte: *Ponte dos espões* (2015)

Em *Ponte dos Espiões*, a câmera permanece na mão apenas em algumas cenas, quando Donovan está em Berlim Oriental. A maior parte do filme, seja em Berlim Ocidental, em Nova York ou Washington, ela permanece em tripé ou se movimenta com *steadycam*¹⁹, grua ou trilhos. A instabilidade política é traduzida cinematograficamente pela instabilidade proposital das imagens com cães procurando comida na rua, jovens esqueléticos que roubam visitantes, ruas quase desertas, alguns poucos carros antigos cobertos de neve. A paleta de cores é bem reduzida, opondo a brancura da neve a edifícios, carros e pessoas em tom cinzento, sugerindo um espaço carente de vida. É como se toda a cidade evocasse a atmosfera opressora e melancólica dos campos de prisioneiros e de trabalhos forçados na Segunda Guerra Mundial (Figura 7).

Com a câmera estabilizada em *steadycam*, Spielberg filma a embaixada soviética em Berlim, onde Donovan deve encontrar um advogado alemão, como se fosse o palácio de um czar, com grandes salões decorados com tapeçarias, quadros (de Lenin), bustos (de Karl Marx), em que portas duplas são abertas por funcionários silenciosos, revelando mais salas e mais portas que vão sendo abertas, em um grande ritual burocrático.

¹⁹ Estrutura de metal presa ao corpo do operador de câmera e que permite movimentos contínuos e fluidos, com mobilidade maior que o recurso do travelling.

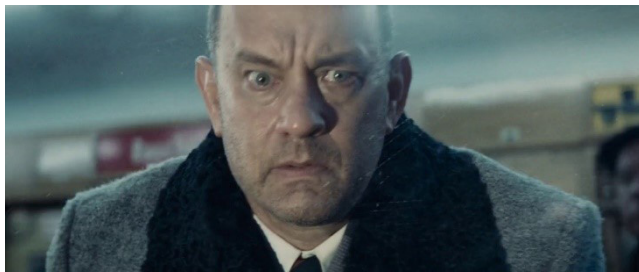


Figura 7

Fonte: *Ponte dos espiões* (2015)

O trecho em que o advogado Donovan presencia, de um trem em movimento, o assassinato de fugitivos da Berlim Oriental, tem uma dupla importância no filme. Em termos narrativos, a cena é posicionada na estrutura narrativa como um reforço e um lembrete ao advogado idealista de sua missão difícil – a defesa do espião soviético e a troca por dois prisioneiros estadunidenses – e que não deve desistir dela. Em termos cinematográficos, a cena é construída, em sua alternância de planos subjetivos e objetivos, para o olhar do protagonista.

No trem de volta a Berlim Ocidental, Donovan cochila encostado em um banco. Subitamente acorda, atraído por intensas luzes que vêm do exterior. Aproxima-se da janela do trem e vemos, de seu ponto de vista, um homem caminhando sorrateiramente abaixo da cerca de arame farpado, posicionado do lado oriental do Muro de Berlim, iluminado por holofotes das torres de vigia. O advogado olha assustado para o fora de campo, o que motiva o corte para um breve plano no qual um homem faz apoio para outro escalar o muro. Logo em seguida vemos os dois sendo atingidos por tiros de metralhadoras dos guardas nas guaritas. A câmera se detém alguns segundos no exato momento em que os dois tentavam subir no muro, mostrando outros dois fugitivos que conseguem transpor o muro. Observamos a reação horrorizada de Donovan e em seguida vemos, por sua perspectiva, os dois fugitivos caindo mortos do outro lado do muro e os soldados atirando ao lado dos holofotes (Figuras 8, 9 e 10).



Figuras 8, 9 e 10
Fonte: *Ponte dos espões* (2015)

O que a breve cena revela é um recurso comum da narrativa clássica (BORDWELL, 1985) que é fazer o protagonista presenciar um acontecimento que reforçará sua intenção de agir para alterar uma situação que considera errada ou injusta. O enredo faz com que Donovan (e nós, o público) presenciemos o fuzilamento de fugitivos no exato instante em que ele atravessa o muro de volta ao lado ocidental.

No encerramento do filme, há uma cena que funciona como contraponto a essa, porém com conotação mais patriótica. Donovan está sentado em um vagão do metrô, lendo um jornal que menciona sua participação na libertação do piloto Powers. Sentado em um banco da janela, ele tira os óculos e olha para fora. A câmera se aproxima da janela e mostra a expressão de Donovan, demonstrando alívio e certa alegria, observando uma rua na qual uma das casas mostra uma bandeira estadunidense em sua fachada. Subitamente, sua expressão fica séria: vemos, muito

rapidamente, que ele observa um grupo de cinco crianças que pula uma cerca de arame atrás de uma casa, atravessando de um quintal a outro²⁰ (Figuras 11 e 12).



Figuras 11 e 12

Fonte: *Ponte dos espiões* (2015)

A imagem imediatamente o lembra (e a nós) dos fugitivos mortos na tentativa de cruzar o muro. E estabelece um juízo de valor bem evidente: lá atrás, na Berlim Oriental dominada pelo regime soviético, o confinamento e o fuzilamento de fugitivos; em sua terra natal e democrática, as brincadeiras infantis livres. A câmera retorna para dentro do vagão, faz um breve movimento e mostra Donovan olhando novamente a paisagem pela janela. Assim o filme é encerrado: com Donovan à direita do quadro e com informações à esquerda, na forma de letreiros, sobre os destinos de Abel, Powers, Pryor e Donovan após os acontecimentos mostrados no filme.

O filme é concluído, propositalmente, com o protagonista que observa um mundo livre, o modelo democrático que as suas habilidades de negociador ajudaram a preservar. O contraste entre as crianças e os fugitivos – momentos vistos a partir de um trem em movimento – reafirma ainda a noção do olhar, tão

²⁰ Forrest Cardamenis, do *The Week*, nota que essa breve imagem das crianças pulando as cercas é mais uma imagem política, em uma linhagem que recua cinematograficamente até *Tubarão* (*Jaws*, 1975). No título que revela o jovem Spielberg como o ícone do *blockbuster*, há referências claras à guerra que os Estados Unidos travavam no Vietnã, sendo que o filme foi lançado durante o mal-estar do escândalo de *Watergate*. Disponível em: <https://bit.ly/2I4yb7h>. Acesso em: 13 jun. 2018.

enraizada na filmografia de Spielberg. Assim como Donovan, que testemunha um fuzilamento, seus filmes estão repletos de personagens que presenciam momentos traumáticos e a partir dessa observação são levados a agir. Em *Schindler's List*, apenas após observar o massacre do gueto de Cracóvia é que o empresário Oskar Schindler passa a contratar trabalhadores judeus para salvá-los dos nazistas. Logo no início de *Lincoln* (2012), o político observa imagens de escravos, um lembrete para a responsabilidade que carrega em aprovar a emenda da emancipação. Em *Saving Private Ryan* (1998), no ataque aliado na Normandia, o capitão Muller sofre uma paralisia momentânea ao testemunhar o horror dos corpos mutilados de seus companheiros pela artilharia alemã na costa. Em *Minority Report* (2005) o próprio ato de ver é o tema do filme: o protagonista, um policial acusado de um crime, precisa ter seus olhos removidos e substituídos.

Com *Ponte dos Espiões*, Spielberg reforça o peso do olhar que registra ou se assombra com o que vê, mas, uma vez impactado por uma injustiça ou violência, o sujeito desse olhar age. A convicção de Donovan após presenciar as mortes no Muro de Berlim é reforçada. É uma convicção que move um personagem virtuoso, ciente dos valores democráticos que precisa sustentar, mesmo que isso signifique ser odiado e hostilizado por vizinhos e familiares ao aceitar defender um espião soviético.

Como demonstramos com a análise de alguns trechos, a construção deste personagem virtuoso é moldada dentro dos códigos do melodrama, termo que aplicamos tendo em mente a noção de bipolaridade entre bem e mal (XAVIER, 2003). Donovan é o homem justo, que aceita defender um inimigo do próprio país. Ele se opõe a alemães e soviéticos que habitam uma cidade sem vida e violenta, repleta de marginais e burocratas falsos. Porém, mesmo essa oposição entre virtude e tirania oferece, na perspectiva de Spielberg, espaço para a representação das falhas graves do sistema político e jurídico em que vive o protagonista. Sugere o cineasta, com os recursos cinematográficos que domina habilmente, que nenhum conflito, em nenhum momento, pode atropelar as liberdades civis.

Referências

BORDWELL, D. *Narration in fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, D. THOMPSON, Kristin. *Film history: an introduction*. 2nd edition. Mc Graw Hill (2003).

DICK, B. F. *The screen is red: Hollywood, communism, and the Cold War*. Jackson: University Press of Mississippi, 2016.

FONER, E. *Give me Liberty! An American History*. New York: W. W. Norton, 2011.

GADDIS, J. L. *The Cold War: a new story*. New York: Penguin Books, 2005.

HOBERMAN, J. *An army of phantoms: American movies and the making of the Cold War*. New York: The New Press, 2011.

HOBSBAWM, E. *A era dos extremos – o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

JOHNSON, T. “‘Shocking’ way movie mirrors current politics (listen)”. *Variety*, Los Angeles, 19 out. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2FSsUOZ>. Acesso em: 14 jun. 2018.

LANDON, P. “The Cold War”. In: ROLLINS, P. *The Columbia Companion to American History on film: how the movies have portrayed the American past*. New York: Columbia University Press, 2003.

LEDBETTER, J. Bridge of spies: Steven Spielberg’s dreary tale of optimism. *Film Inquiry*, [s. l.], 23 out. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2FMKx11>. Acesso em: 11 jun. 2018.

LEVERING, R. B. *The Cold War: a post-Cold War history*. Chichester: Wiley Blackwell, 2016.

MUNHOZ, S. “Guerra Fria: um debate interpretativo”. In: SILVA, F. C. T. (org.). *O Século Sombrio: uma História geral do século XX*. São Paulo: Editora Campos, 2004. p. 261-268.

O’DONNELL, V. “Science fiction films and Cold War anxiety”. In: LEV, P. *History of American cinema: The fifties: transforming the Screen 1950-1959*. Berkeley: University of California Press, 2003.

ROSENSTONE, R. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

SBARDELATTI, J. J. *Edgar Hoover goes to the movies: the FBI and the origins of Hollywood’s Cold War*. Ithaca: Cornell University Press, 2012.

SILVA, M. C. *Cinema, propaganda e política: Hollywood e o Estado na construção de representações da União Soviética e do comunismo em Missão em Moscou (1943) e Eu Fui um Comunista para o FBI (1951)*. Dissertação (Mestrado em História Social)

– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

WASSER, Frederick. *Steven Spielberg's America*. Malden: Polity Press, 2010.

XAVIER, I. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Referências Audiovisuais

PONTE DOS ESPIÕES. Steven Spielberg, Estados Unidos, 2015.

submetido em: 29 jun. 2018 | aprovado em: 11 mar. 2019



**A vida e a lama:
três cinematografias
seduzidas pela memória**
*Life and the mud: three
cinematography seduced
by memory*



Rogério Luiz Silva de Oliveira¹

¹ Professor da área de Cinema e Audiovisual do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). E-mail: rogerioluizso@gmail.com

Resumo: uma grande reportagem exibida na TV; uma experimentação em realidade virtual; um documentário de longa duração. A partir destes três trabalhos, propõe-se uma reflexão sobre a relação entre cinematografia e memória. O contexto é o conjunto de fatos e desdobramentos posteriores ao rompimento da barragem de Fundão, no município de Mariana (MG), no dia 5 de novembro de 2015. Atento ao modo como são criadas circunstâncias para apresentar os dramas humanos vividos após a tragédia, o foco está no modo como as imagens em movimento dão sentido a objetivos muito maiores que a mera experimentação técnica.

Palavras-chave: cinematografia; memória; dispositivo; trauma; vida.

Abstract: great news on TV; an experiment in virtual reality; a long-running documentary. Based on these three works, a reflection on the relation between cinematography and memory is proposed. The context is the set of facts and developments after the rupture of the Fundão dam, in the municipality of Mariana - MG, on November 5, 2015. Keeping an eye on the circumstances created to present human tragedies after they occur, this study focuses on how moving images give meaning to much greater goals than mere technical experimentation.

Keywords: cinematography; memory; device; trauma; life.

Introdução

No dia 5 de novembro de 2015, o noticiário brasileiro divulgava a informação sobre o rompimento da barragem de Fundão, no município de Mariana (MG). A barragem era gerenciada pela empresa Samarco². A notícia repercutira de maneira incontida nas redes sociais. Imagens de *smartphones*, em pouco tempo, davam dimensão da força avassaladora da lama que, ao final de seu trajeto, percorreria 600 quilômetros até alcançar as águas do Oceano Atlântico. Em algumas horas, já se sabia que se tratava de um desastre ambiental, indiscutivelmente criminoso, sem precedentes no país. Os rejeitos resultantes da extração de minério de ferro formaram uma avalanche que deixou casas e pessoas debaixo de lama. O maior desastre ambiental brasileiro gerou, como era de se imaginar, um fenômeno imagético que, em sua forma audiovisual, foi apresentado sob diferentes variações. Desde registros feitos por moradores e funcionários da empresa no calor do acontecimento até tomadas do alto de helicópteros das empresas de comunicação, foram inúmeras as estratégias para revelar os desdobramentos do acontecido, em forma de imagens em movimento.

Isso para falar da cobertura factual, pois se ampliarmos o espectro de nossa constatação, verificaremos a intensidade do desenvolvimento audiovisual ao longo dos 12 meses subsequentes ao fato. Grandes reportagens, documentários para TV ou de produtoras de cinema e realizadores audiovisuais experimentais são alguns dos modos e formatos que deram visibilidade aos desdobramentos posteriores à destruição das comunidades localizadas às margens do Rio Doce, por onde a lama passou. Em muitos desses trabalhos, é possível ver o quanto a destruição de espaços tão caros às populações ribeirinhas afetou a dinâmica sócio-histórica de muitas famílias que ali estavam há gerações. É de se imaginar, desse modo, o quanto os atingidos foram prejudicados, para além da condição material. É bem verdade, e indiscutível, que o primeiro impacto quando vemos as imagens das comunidades destruídas parte do prejuízo material. Contudo, quando projetamos nosso olhar para uma dimensão paralela, notamos ruínas de natureza afetiva, relacionadas aos estragos que deram cabo a álbuns de

² A Samarco Mineração S.A. é uma empresa brasileira-mineradora fundada em 1977. Sua atuação no mercado é caracterizada pela exportação de materiais de minério de ferro, utilizados como matéria-prima da indústria siderúrgica de países das Américas, Ásia, Europa e Oriente Médio. De acordo com dados do site oficial da empresa (<https://www.samarco.com/a-samarco/>), a Samarco “possui duas unidades operacionais: Germano, em Mariana e Ouro Preto (MG), onde era realizada a extração e o beneficiamento de minério de ferro em três concentradores, e Ubu, em Anchieta (ES), onde estão quatro usinas de pelotização”, nome dado ao processo de compressão e moldagem do minério de ferro extraído e que alimenta os fornos das siderurgias.

fotografia, retratos emoldurados, objetos da mais profunda estima de quem tinha estes instrumentos como principal dispositivo de lembrança de momentos vividos.

Fica muito evidente que, diante dessa tragédia, a postura do entorno social – representado neste caso pelo fazer audiovisual –, vai no sentido daquela adotada perante as grandes perdas humanas e materiais: eclode uma vontade de lembrar marcada por cultura da memória levantada contra uma política do esquecimento (HUYSSSEN, 2000, p. 16). É nestes termos que Andreas Huyssen propõe pensarmos sobre o sentido que a memória ganha nas sociedades ocidentais, pensando especialmente nos desdobramentos memorialísticos em torno do Holocausto que exterminou populações judaicas na Europa ou mesmo nos regimes ditatoriais da América Latina ao longo do século XX. A tônica sugerida pelo autor move nossa reflexão, aqui dedicada a entender três diferentes formas de experiência audiovisual colocadas em contato com o quadro de perdas mnemônicas vivenciadas pelas comunidades mineiras atingidas pelos rejeitos resultantes da exploração de minério. Indubitavelmente, interessa-nos compreender a estrutura narrativa de que se valem diferentes formatos audiovisuais para lidar com a destruição. Ainda partindo da interlocução com Huyssen, será possível extrair certo entendimento pertinente ao que propomos como objeto de reflexão: “Sabemos que a mídia não transporta a memória pública inocentemente; ela a condiciona na sua própria estrutura e forma” (HUYSSSEN, 2000, p. 22-23).

Dada a tônica da orientação teórico-argumentativa, caberá dizer que três diferentes experiências servirão como amostras de análise a fim de compreender de que forma a memória foi utilizada como dispositivo para a construção discursiva audiovisual sobre o rompimento da barragem em Mariana. Além disso, os três procedimentos audiovisuais nos colocam diante da possibilidade de analisar a convivência entre memória traumática e memória visual.

O sobrevoo sobre a ausência

Um ano depois do rompimento da barragem, em reportagem especial exibida no programa *Fantástico* de 23 de outubro de 2016, uma equipe do jornalismo da Rede Globo utiliza um dispositivo já conhecido em suas construções audiovisuais³, desta vez para sobrevoar o vazio das comunidades atingidas pelos rejeitos da exploração de minério (MARIANA..., 2016). Um piloto de aventuras, Lu Marini, do alto de um

³ Conforme texto em *off*, essa mesma estratégia houvera sido utilizada num sobrevoo do Rio São Francisco e também da rodovia Transamazônica.

paraglider a motor, equipado com três câmeras, se propõe a percorrer o curso do Rio Doce desde Mariana, até desaguar no mar (Figura 1).



Figura 1: Piloto Lu Marini sobrevoa Rio Doce.

Fonte: Frame extraído da reportagem exibida no programa Fantástico, de 23 de outubro de 2016 (MARIANA..., 2016)

Os intervalos entre um ponto e outro da viagem são marcados por conversas com moradores de algumas localidades onde o piloto pousa. Tanto o piloto quanto o repórter Ernesto Paglia conduzem as entrevistas, numa forma de abordagem que nos parece dedicada e concentrada no trauma. Os primeiros instantes da construção são marcados pela voz em *off* de alguns ex-moradores da região que surgem conforme uma sequência de imagens de casas destruídas, objetos pendurados em árvores que foram levados pela lama, a exemplo de uma câmera fotográfica pendurada no tronco de uma árvore. A memória visual construída a partir dessa visita é concebida com a aproximação de pessoas que, na elaboração narrativa, ganha traços de personagens. Naturalmente carregadas de dramas gerados pelo abandono de seu lugar de origem, na maioria das vezes, as falas nos remetem a uma condição traumática.

Intercalando imagens do mapeamento feito pelo Google com imagens registradas após a destruição, a situação daquele momento diz respeito, nas palavras do repórter, a um “distrito fantasma”, referindo-se a Bento Rodrigues, pertencente ao município de Mariana. Ali, o primeiro trauma apresentado, a partir do relato das pessoas, é o da moradora Priscila, uma jovem que, na tentativa de fugir da lama, perdeu uma gravidez. A entrevista dela, complementando o que o repórter diz em voz *off*, a respeito da contagem oficial que contabiliza dezenove mortos, é muito significativa: “Quando forem falar, não falem dezenove. Conta com meu filho. Vinte vítimas”.

Ao escutar de perto as histórias, o dispositivo do sobrevoo parece fazer mais sentido. Numa perspectiva benjaminiana, a memória, desse modo, deixa de ser instrumento para ser o próprio meio:

É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” não são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. (BENJAMIN, 1987, p. 239)

Ao abordar os dramas com a câmera no nível dos olhos das pessoas, o procedimento de escavação, para tomar o termo emprestado de Benjamin, alcança uma camada mais profunda, localizada no quê de humanidade que o trágico abarca. A ausência, neste caso, está intrinsecamente ligada a Priscila, porque fora arrancada uma parte dela. Revolver este terreno humano, se assim podemos dizer, é doloroso justamente porque o resultado dessa escavação leva ao sentimento do vazio. E diante da metáfora que se estabelece, nessa apropriação dos termos benjaminianos, para além do sobrevoo, é necessário auscultar a terra firme, a fim de encontrar o que de fato falta depois da tragédia, pois parece “indispensável a enxadada e tateante na terra escura” (BENJAMIN, 1987, p. 239).

A segunda história que a equipe encontra reforça a necessidade desse procedimento arqueológico. Ao encontrar Sandro, um ex-morador que ali tinha sua casa e comércio, as palavras são acompanhadas de lágrimas desoladas: “Então, minha vida toda era pra morar aqui. Eu não imaginava sair daqui. Não imaginava. Eu sempre venho aqui até pra lembrar do passado, entendeu?” – diz o ex-morador. Entrevista seguida de imagens das salas de aula destruídas da escola e que são apresentadas num contexto em que mesmo as ruínas, que agora servem como espaço da memória, também estão sob ameaça de desaparecer, já que o principal projeto de redução dos danos é construir um dique em Bento Rodrigues para evitar que mais rejeitos sejam levados para o Rio Doce, implicando no alagamento de parte do vilarejo. A decisão é contestada pelo Ministério Público de Minas Gerais, por meio de ação judicial, exigindo a análise de outras soluções.

O fortalecimento do discurso sobre as consequências das ruínas entra, desse modo, num jogo de forças no campo da memória. A lembrança figura um material precioso dos ex-moradores contra a imposição de uma redução de danos prevista pela Samarco. De outro lado, a iminência do esmaecimento dessas reminiscências, já que

muito do que restou está sob risco de submergir na construção de um dique, funciona como justificativa para que a câmera percorra os espaços de memória. A conclusão parcial a que chegamos nesse caso é que a câmera se rende às possibilidades de exploração estética da tragédia, especialmente pela capacidade de fazer o instrumento sobrevoar numa combinação tecnológica que marca um período de proliferação de câmeras portáteis em uso de imagens ditas de ação, tais como as câmeras GoPro. Associe-se a isso, ainda, a considerável recorrência de drones, numa época marcada pela exploração de limites imagéticos em tomadas do alto. Sem que façamos uma dissociação entre tecnologia e desejo de memória, inspirados por Andreas Huyssen (2000), podemos seguir nesse mesmo tom, procurando compreender o quanto o desejo pela memória também está relacionado com os objetivos estéticos.

O vazio em 360°

O entrecruzamento memória-tecnologia é explorado, no conjunto de trabalhos que selecionamos, sob outra forma no filme de realidade virtual *Rio de lama: a maior tragédia ambiental do Brasil*, dirigido por Tadeu Jungle (RIO..., 2016a). A versão disponibilizada no YouTube oferece uma experiência em 360°, em que a interação está ao alcance de um clique com o mouse. Conforme surge a voz *off* – seja do narrador (o próprio diretor), seja dos ex-moradores –, por meio das imagens vê-se as pessoas percorrendo os espaços degradados. É como se pudéssemos experimentar a sensação de percorrer as ruas e espaços devastados pela lama oriunda da barragem de Fundão. Nossa impressão condiz com o objetivo apresentado pelo próprio diretor:

Faz muito sentido fazer esse filme em realidade virtual porque dizem que [...] os filmes de realidade virtual eles são a maior máquina de empatia jamais criada, ou seja, a empatia está no lugar do outro. A ideia de levar você, espectador, até Bento Rodrigues, como se estivesse lá, pisando na lama e olhando para os ex-moradores contarem as suas histórias, cantarem músicas, enfim, enquanto você tem condições de olhar toda a terra arrasada que tá ali, o sol que bate e aquela vida toda que teve ali e que não tem mais, isso me parece uma utilização bem feita da realidade virtual. (RIO..., 2016b)

O diretor à época estava estudando realidade virtual e identificou, na tragédia de Mariana, uma oportunidade justificável para o uso da tecnologia como recurso narrativo a fim de alcançar a dimensão humana que realmente importava. Um mês depois do rompimento da barragem foram para Mariana e, acompanhados de um morador, percorreram os espaços sem roteiro de documentário, desenvolveram um dispositivo:

Eu vou contrapor os momentos doces, essas memórias que essas pessoas têm, com o local arrasado. Então, eu levei alguns moradores para Bento Rodrigues de volta, para a cidade arrasada de volta, e eles narraram suas experiências, suas memórias, dentro do próprio local onde eles estão. (RIO..., 2016b)

A câmera adequada ao registro de imagens em 360° fora posicionada de modo a termos uma ideia de como ficou o entorno da casa dos moradores. Mais do que isso, a estratégia nos transporta para um espaço de imaginação, em que somos convidados a construir a forma como a vida ali acontecia. Conforme acompanhamos os relatos, mais fortes ficam as lembranças suscitadas e narradas. A experiência nos remete à sugestão do filósofo Gaston Bachelard que apresenta, como um recurso auxiliar à psicanálise, aquilo que chama de topoanálise (BACHELARD, 1978, p. 202). Na esteira do que pensara Bachelard (1978, p. 222), “se lê uma casa”, se “lê um quarto”, como quem quer dizer que “o quarto e a casa são diagramas de psicologia”. O choque a que somos submetidos, no entanto, é ocasionado pelo vazio que constatamos ao percorrer a imagem em realidade virtual. Na ausência de uma espacialidade, tal como descrevem os ex-moradores, ao sabor de suas lembranças, nós acabamos construindo imaginariamente o espaço correspondente aos relatos com nossas próprias referências de casa, de varanda, de espaço de abrigo. É o que deixa o exercício de alteridade, nesse sentido, ainda mais profundo, visto que nos colocamos no lugar daqueles que perderam sua casa, essa grande imagem, em termos bachelardianos, reveladora de um “estado de alma” (BACHELARD, 1978, p. 243). O rompimento brusco ocasionado e gerador da avalanche de lama, nesse sentido, promove uma interrupção que, ao certo, deixará marcas. Uma passagem do texto do narrador que conduz e dá o tom da narrativa, parece corroborar, em outras palavras, o que se diz:

Os moradores de Bento Rodrigues vivem, hoje, uma situação emocional que se assemelha a de refugiados de guerra, pois tiveram que fugir frente a um perigo iminente e abandonaram tudo pra trás. Só que aqui o caso é pior. Eles sabem que não irão voltar nunca mais para suas casas. Aqui não há esperança. Restou a memória.

A experiência da realidade virtual tem, assim, um papel de tentar, num jogo de complementação, reconstituir cenários. O processo é guiado por uma câmera que mergulha no vazio gerando imagens que ganham uma conotação emotiva por meio de vozes em *off* que narram o cotidiano vivido no universo da casa.

É certamente um ponto alto deste recurso, a passagem em que Dona Irene e Seu Zezinho tocam e cantam no espaço onde outrora fora a varanda da casa onde moravam (Figura 2).



Figura 2: Dona Irene e Seu Zezinho no espaço onde era a casa.

Fonte: Frame extraído do filme *Rio de lama: a maior tragédia ambiental do Brasil* (2016a)

Aqui era nossa casa, onde nós vivíamos. Todos os sábados, a gente pegava o nosso instrumento, o violão e nós cantávamos na varanda, nessa varanda, que nós estamos aqui. E agora a gente vem pra lembrar o que já passou.

Além de Dona Irene e Seu Zezinho, inúmeras outras situações confrontam o espaço e o vazio. Weberson, com um filhote de cachorro no colo e sentado sobre uma árvore caída e com as raízes à mostra; Dona Neneca numa esquina desprovida de edificações, mesmo que simples; Josi e Clarice em sua casa revirada, resultado de quem saiu às pressas. O modo como as tomadas são apresentadas nos remete mais uma vez ao que Bachelard chamara de “imagens do *espaço feliz*” (BACHELARD, 1978, p. 196, grifo do autor). Diante dos quadros que tanto evidenciam o vazio, haveremos de também usar as palavras do filósofo para pensar: “como aposentos desaparecidos se constituem em moradias para um passado inesquecível?” (BACHERLARD, 1978, p. 196). A indagação ganha profundidade quando percorremos todo o filme e vemos personagens em situação de desolação. Na ausência de uma esperança possível perante a materialidade destruída, o diretor Tadeu Jungle, então, assume esse direcionamento e em um dos textos que narra em voz *off*, ele mesmo aponta

para um caminho: “Em respeito à vida que aqui existiu, em respeito àqueles que aqui morreram, em respeito ao Brasil, é imperativo que se faça um memorial de Mariana, para que essa tragédia não seja esquecida e nem repetida”.

O dispositivo desenvolvido pelo diretor e sua equipe parece funcionar justamente porque consegue provocar a nossa imaginação no sentido de percebermos o quanto foi perdido. Ao dar dimensão do quanto as comunidades ficaram desprovidas materialmente, com consequências profundamente afetivas, acaba por despertar o inconformismo que faz com que desejemos um desdobramento justo. O desejo de memória, neste caso, demonstra sua indispensabilidade.

O álbum como dispositivo

Uma frase do documentarista chileno Patricio Guzmán, no início do documentário *Memórias rompidas: tragédia em Mariana* (2016), dita o ritmo do filme: “Os que têm memórias vivem no frágil tempo presente; os que não as têm, não vivem em parte alguma”. A ideia de que memória é indissociável da vida é ainda traduzida, na construção fílmica, por meio da ênfase dada às perdas e permanências associadas aos álbuns de família que foram levados pela lama da barragem de Fundão. A cinematografia presente no documentário, por isso mesmo, desde o início nos transporta para dentro do espaço de um laboratório fotográfico, já no primeiro plano. Essa atmosfera de revelação de imagens, como que querendo reforçar o quanto o registro imagético é indispensável para materializar a memória, prepara o caminho para a chegada do modo como a equipe se aproxima das pessoas entrevistadas. Mesmo que as perguntas não apareçam, supõe-se, pelas respostas, que na maioria das vezes a conversa começou em torno do álbum de fotografia que se perdeu. A câmera então, ao longo do filme, escuta. E faz o mesmo, quando tenta estabelecer um jogo de reconstituição de determinados acontecimentos caros aos entrevistados.

Uma primeira passagem destacável certamente tem a ver com o depoimento do bombeiro Selmo, que trabalhara no resgate de pessoas e animais no dia do rompimento da barragem. De tudo o que fala, uma parte merece atenção no documentário e para nós também:

São pessoas muito simples, né? Pessoas aí que não tinham nada. Aí voltava com a gente pra resgatar alguma coisa e falava assim: “ô, bombeiro, eu só queria minha foto, me ajuda a procurar a foto”. Eles não estavam preocupados com casa, geladeira, nada disso não. Só com aqueles pertences que vão lembrar das origens deles. Pessoas muito simples. (MEMÓRIAS..., 2016)

O protagonismo dos álbuns de retratos na constituição do documentário ainda tem a participação de outros personagens. Um deles é Euler Júnior, um fotógrafo que, ao passo em que conta histórias de fotografias que ele registrou cobrindo o acontecimento trágico, também reflete sobre o que significam as fotografias de família na manutenção da memória:

Minas Gerais tem essa cultura, né? De famílias antigas, principalmente no interior, de preservar a imagem dos antepassados, né? Dos avós, dos bisavós, então vira como uma relíquia pra família. Então, você imagina, você perder todo esse documento, esse registro histórico que vem de geração pra geração. Você perde o rumo. (MEMÓRIAS..., 2016)

Até aqui já é possível constatar o sentido material e ao mesmo tempo sentimental atribuído à fotografia. Questão que merecera a atenção de Susan Sontag quando da escrita do imprescindível *Sobre fotografia*. Ali, ela destaca que: “Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão” (SONTAG, 2004, p. 19). À luz da memória, tomada como uma colcha de retalhos tecida ao longo do tempo, os álbuns assumem, portanto, um espaço indispensável na organização simbólica da unidade familiar. O dispositivo do documentário parece se centrar nisso e cerca essa participação do álbum por diferentes perspectivas.

A postura da câmera em *Memórias rompidas* é diferente dos outros dois regimes que exploramos anteriormente. Nesse documentário, a preocupação é adentrar os espaços que restaram. No plano da terra firme, a direção de fotografia percorre os espaços com a câmera no ombro. Por isso a câmera entra nas escolas para mostrar as cadeiras soterradas, os nomes das alunas, o mapa das aulas. Percorre os espaços como a danceteria ou o Bar de Jairo. Ela é guiada pelo dispositivo da revelação das fotografias, como se tentasse fazer uma atualização do que está naquelas imagens. Em Paracatu, por exemplo, a 70 km de Mariana, a câmera acompanha Marino e Maria, moradores do lugar, na visita ao que restou da casa (Figura 3).

Após Marino mostrar uma foto da casa onde passaram a vida inteira e que tiveram de abandonar, a equipe acompanha o trajeto e chega até a casa. Ali eles rememoram alguns acontecimentos, como o casamento deles e a comemoração das bodas de ouro dos pais de Maria. Dentre os vários assuntos, falam do álbum de retrato:

Aqui tem uma história de vida. A festa de 50 anos de casamento de meus pais, as bodas de ouro deles, foi feita ali. O álbum de fotografia dela com o vídeo que a gente tinha dessa festa,

tava tudo guardado dentro do guarda roupa dela. Foi tudo embora. A gente não tem jeito nem sequer de recordar com foto. (MEMÓRIAS..., 2016)



Figura 3: Maria e Marino visitam a propriedade onde ficava a casa da família.
Fonte: Frame extraído do filme *Memórias rompidas: tragédia em Mariana* (2016)

O tom dado ao documentário acompanha a própria tônica da perda que justifica a incompletude dos personagens. Pensar no desaparecimento dos registros imagéticos da família é refletir sobre a condição mesma em que agora se encontram, deslocados no espaço e no tempo, tendo que reorganizar a vida nas dimensões temporal e espacial. Percebe-se, a partir dos depoimentos, que os moradores e moradoras se encontram num processo de ressignificação das coisas. As fotografias – parece ser possível essa a ideia – têm a mesma importância que os cômodos e objetos da casa. O filme alça o álbum de fotografias à condição de importância básica e fundamental, fazendo-nos lembrar, mais uma vez, da revisão crítica da história da fotografia feita por Susan Sontag, e de sua percepção quanto ao status alcançado por este tipo de álbum na manutenção social familiar: “durante pelo menos um século a foto de casamento foi uma parte da cerimônia tanto quanto as fórmulas verbais prescritas” (SONTAG, 2000, p. 18-19).

A postura quase que arqueológica do documentário ainda chega a duas camadas das ruínas de natureza afetiva encontradas no entorno de Mariana. Na primeira delas, a equipe encontra Vilma Gonçalves. O diretor do documentário pergunta: “Se pudesse salvar alguma coisa, o que você salvaria?” A moradora se concentra em dois objetos de memória: “Eu pensei ter salvado a roupa que ela saiu da maternidade, meu álbum de casamento”. Ainda nos ajudando a revelar as diferentes variações sobre o protagonismo dos álbuns de família neste documentário,

encontraremos uma passagem do depoimento do promotor de justiça Guilherme Meneghin, que acompanhou os primeiros desdobramentos do rompimento da barragem: “As pessoas perderam sua história de vida. Tinha pessoas que tinham uma ou duas fotos de seus pais falecidos. Perdeu aquilo e não tem mais nenhuma lembrança de seus entes queridos, do seu filho, de seus parentes”.

O documentário acaba por, valendo-se desses recortes das entrevistas, desempenhar um papel de promoção de uma restituição aos moradores. Em momento algum assume o discurso de que preencherá as lacunas e, muito pelo contrário, enfrenta as dificuldades naturalmente resultantes do desaparecimento de objetos da memória. Se é que podemos falar de ressarcimento, ele acontece no plano do imaginário. A câmera e suas estratégias de apresentação do que ficou dos lugares, nesse sentido, ajudam a construir uma narrativa sobre a ausência e, por isso mesmo, se tornam justificáveis e necessárias.

Memória, imagem e vida

Permitindo-nos a utilização de uma paráfrase a partir da passagem escrita por Didi-Huberman (1998, p. 83), os lugares registrados no conjunto dos três trabalhos tornam-se “vivos” ao figurar a ausência. A princípio, cada um dos trabalhos audiovisuais ao seu modo, dedica-se ao que está na superfície para, posteriormente, fazer um mergulho profundo, com dosagem arqueológica, nos quadros que se desenharam após uma tragédia sem precedentes. A vida que pulsa só é encontrada quando o mecanismo é aprofundado. Refazendo o caminho percorrido até aqui, conseguimos identificar o quanto cada estratégia narrativa se vale de um dispositivo que permite tocar a superfície do ambiente arruinado: um sobrevoo, uma experiência em realidade virtual, uma prática documental. De nada valeria, no entanto, sobrevoar, filmar em 360° ou estruturar uma narrativa pelo fio do álbum de família (um dispositivo sólido), se não fosse a vitalidade das pessoas que se dispõem a falar para a câmera. São três diferentes regimes imagéticos que, num primeiro momento, servem como porta de entrada para um mundo de morte, falta, ausência, lágrimas, mas também de vida.

O conjunto de três trabalhos nos coloca na rota de reflexão acerca da relação entre memória e perspectiva vital por um viés que não é estritamente de natureza fisiológica. Pensar a memória a partir da destruição que vitimou comunidades mineiras em tão diferentes aspectos parece apresentar justificativas que nos permitem responder à indagação lançada por Andreas Huyssen que, de forma preocupada, elabora:

É o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou é, talvez, o contrário? É possível que o excesso de memória nessa cultura saturada de mídia crie uma tal sobrecarga que o próprio sistema de memórias fique em perigo constante de implosão, disparando, portanto, o medo do esquecimento? (HUYSSSEN, 2000, p. 19).

O que está sob ameaça de esquecimento, no conjunto audiovisual em questão, muito mais que o domínio justiça-impunidade, é o modo como a vida será ressignificada. Tendo muitos objetos de manutenção da memória desaparecidos, por onde é que se retoma? Se a vida em comunidade é feita do acúmulo de lembranças e esquecimentos, como reencontrar o caminho comunitário? Quando ouvimos as histórias, a primeira e principal sensação é a de uma desterritorialização, posta como principal desafio para a reconstrução que se diz estar em curso. A tecnologia e seus artifícios, dos quais lançam mão os três trabalhos apresentados analítico-descritivamente, funcionam como uma camada que só é escavada quando se transpõe a estrutura imagética que caracteriza o dispositivo. Uma vez mais, é preciso retornar a Huyssen no sentido de escutá-lo a respeito do modo como os aparatos tecnológicos podem subverter a ordem de importância nos processos de lida com a memória:

Quaisquer que tenham sido as causas sociais e políticas do crescimento explosivo da memória nas suas várias sub-tramas, geografias e setorializações, uma coisa é certa: não podemos discutir memória pessoal, geracional ou pública sem considerar a enorme influência das novas tecnologias de mídia como veículos para todas as formas de memória. (HUYSSSEN, 2000, p. 20-21)

Confrontando a ideia suscitada por Huyssen com a experiência técnico-estética documental dos três trabalhos, haveremos de pensar no quê autoral das formas de abordagem apresentadas. Indiscutivelmente dotadas de lampejos de criatividade, elas nos instigam a refletir sobre a correspondência efetiva entre forma e conteúdo, cabendo-nos compreender se há, nessas experiências, um eventual diletantismo técnico-artístico. Em outras palavras, é possível que tais construções toquem, em algum momento, a problemática da experimentação pela experimentação. Ideia que abandonamos por identificar, nos trabalhos em análise, a construção de um discurso audiovisual que traz a preocupação com a vida humana em primeiro plano. Esta conclusão certamente nos motiva a estabelecer uma aproximação com um relato inspirador de Georges Didi-Huberman que, em *Cascas*, apresenta relato sobre sua visita a Birkenau, “lugar que os dirigentes dos campos de Auschwitz julgaram por bem, como é sabido,

dedicar especificamente ao extermínio das populações judaicas da Europa” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 11). Em meio à sua narração, ele reflete acerca de inúmeras questões sobre o sentido da memória que se manifesta na forma de imagens que plasmam lembranças pessoais de eventos traumáticos. Uma delas parece ser extremamente pertinente ao que aqui propomos: “Há imagens [...] que são atos coletivos, e não simples troféus ou bibelôs privados” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 70). Ao compartilhar estas enunciações, os três trabalhos, cada um ao seu modo, suscita a manutenção da vida.

Referências

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Joaquim José Moura Ramos *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).

BENJAMIN, W. “Escavando e recordando”. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 239-240.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. (Coleção Trans).

DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

HUYSSSEN, A. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Referências audiovisuais

MARIANA: um ano depois (reportagem). Criação: Programa Fantástico. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2016.

MEMÓRIAS rompidas: tragédia em Mariana (documentário). Belo Horizonte: TV Assembleia Minas Gerais, 2016.

RIO de lama: a maior tragédia ambiental do Brasil. Direção: Tadeu Jungle. Brasil, 2016a. 9 min 35 seg. Disponível em: <https://bit.ly/25Jtwfk>. Acesso em: 19 mai. 2018.

RIO de lama: visão do diretor. Direção: Tadeu Jungle. Brasil, 2016b. 10 min. Disponível em: <https://bit.ly/2uDhqs3>. Acesso em: 19 mai. 2018.

submetido em: 28 jun. 2018 | aprovado em: 14 fev. 2019



**Um calafrio anda pelo
meu corpo: Mário
Peixoto na Inglaterra**
*A cold shuder walks over
all my body: Mário Peixoto
in England*



Denilson Lopes^{1,2}

¹ É professor associado da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Autor de *Afetos, Relações e Encontros com Filmes Brasileiros Contemporâneos* (2016) e co-autor, com André Antonio Barbosa, Pedro Pinheiro Neves e Ricardo Duarte Filho, de *Inúteis, Frívolos e Distantes: em busca dos dândis* (a ser lançado). No momento, está desenvolvendo a pesquisa “Dândis, Decadentes e Modernos”, em que procura estudar uma genealogia que vai de Mário Peixoto Otávio de Faria e Lucio Cardoso até alguns filmes do Cinema Novo, em que procura estabelecer um “outro Modernismo” (Paulo Venâncio), diferente tanto da linhagem antropofágico-tropicalista quanto das versões regionalistas. Atualmente recebe bolsa de Professor Visitante no Exterior pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) para desenvolver pesquisa junto à Columbia University. E-mail: noslined@bighost.com.br

² Gostaria de agradecer, em especial, a confiança e a atenção de Saulo e Ayla Pereira de Mello, bem como a Filippi Fernandes, do Arquivo Mário Peixoto no Rio de Janeiro.

Resumo: antes da realizar *Limite* (1931), seu único filme, Mário Peixoto vai para a Inglaterra (1926-/1927), onde escreve um diário até hoje inédito em formato de livro. Pretendi apresentar esse material pouco conhecido junto com fotos dessa viagem. O diário revela não só um artista em formação, mas ao escrever em inglês e longe de sua família, traduz uma sensibilidade marcada por uma constante encenação de si, por uma melancolia existencial e a sensação de não pertencimento. Uma questão que me chamou atenção é como a leitura desse diário pode ser repensada por uma experiência *queer* ainda muito silenciada no debate sobre o Modernismo no Brasil.

Palavras-chave: Mário Peixoto; diário; foto; *queer*.

Abstract: before shooting his only movie *Limite* (1931), Mário Peixoto went to England (1926-1927), where he wrote a journal until today not released as a book. I intend to present this little known material together with photos from his trip. The journal shows a young man far from his family writing in a foreign language – English – with a sensibility defined by a permanent staging of himself, by an existential melancholy and by a sensation of not belonging. One noticeable aspect of the text is how this journal can be reinterpreted as a queer experience still silenced by discussions about Brazilian Modernism.

Keywords: Mário Peixoto; journal; photo; *queer*.

Havia um garoto. Talvez estranho, delicado e triste, inseguro, não muito diferente de outros garotos com a mesma idade. Ele foi para a Inglaterra em 1926. Um ano depois voltou. Noventa anos depois de sua viagem eu o encontrei. Quem continuar a ler ouvirá o que ele disse. O recorte na viagem da Inglaterra não é metafórico nem emblemático. Ele não concentra a experiência de toda uma vida, mas qual seria seu o interesse então? Gostaria de acolher aquele momento, de alguém com poucos anos de vida e sem um vislumbre claro de futuro, como ele parece ter vivido aquele ano. Sem dúvida, não teria encontrado esse garoto não fosse a assinatura Mário Peixoto, mas, naquele momento, ele era outro. Por mais que Mário Peixoto tenha carregado algo desse garoto dentro de si, certamente algo se perdeu e se transformou. Trato daquele ano letivo que ficou na Inglaterra, entre 1926 e 1927 ou, mais precisamente, do diário que escreveu a lápis a partir de 1 de janeiro de 1927, em dois cadernos, um com capa que parece de couro e páginas de cores diferentes, outro mais simples, quando estudou no Hopedene College, no vilarejo de Willingdon, próximo de *Eastbourne*, East Sussex, no sudeste da Inglaterra. Isso é o que me interessa. Um ano desimportante. Um lugar comum. Mário, um menino desconhecido, com sobrenome tradicional.

Iniciamos a viagem rumo à Inglaterra, rumo ao desconhecido que pode nos levar a uma singularidade ou não, mas gostaria de sentir 1927, para evocar o desejo de Hans Ulrich Gumbrecht (1997, p. IX) sobre 1926. Não se trata de imergir em outro momento, ou de olhar pelos olhos de outro, mas estabelecer um diálogo pelas sensações evocadas por Mário – mais do que ideologias e acerca de grandes fatos históricos, de resto, ausentes na sua escrita. Sensações estas que talvez possam sobreviver e nos dizer algo nos fragmentos do seu diário, na sua incompletude, na sua fragilidade. Não pretendo, e isso faz toda a diferença em relação à proposta de Gumbrecht (1997, p. XI), buscar uma “ambiência histórica”, mas sim, procuro o que possa se descolar de um único diário, de um único corpo e que, sendo privado, particular, não seja isoladamente singular. Passados 90 anos que a viagem foi feita, não consegui outros testemunhos. Ainda que isso esteja no horizonte, parece ser pouco possível até agora. O College parece não existir mais e não encontrei ainda nenhum arquivo com seus dados e quem teria estudado nesse período. Fora o perfil biográfico escrito por Saulo Pereira de Melo em *Limite* e *Jogos de armar*, a biografia de Mário Peixoto escrita por Emil de Castro, até agora não conheço relatos de seus contemporâneos dessa sua viagem ao exterior, ou mesmo de cartas trocadas, a não ser as que foram incluídas nos *Cadernos Verdes*, diário escrito por Mário Peixoto no Brasil antes e depois de sua viagem à Inglaterra. Os poucos nomes dos que trabalharam ou

estudaram em Hopedene mencionados em *Diário da Inglaterra* não são conhecidos. Possivelmente, todos já morreram também.



Figura 1: Capa e primeira página do diário.
Fonte: Arquivo Mário Peixoto, Rio de Janeiro

O que nos restaria seria uma ficção histórica baseada num diário de um jovem desde cedo fantasioso e, no seu pior, mitômano, não por desejo de escrever ficção, mas por imperativo de construir o que não poderia existir de outra forma? Meu norte é o diário, o que ele diz, o que ele sugere. Não se trata de falar de materialidades, discursos imaginários em que o sujeito é apagado, mas igualmente não se trata de se fixar unicamente num sujeito. Não quero incorporar Mário Peixoto nem emular seu estilo. Estou no intervalo que é o da sensação. Ele e eu.

O aqui chamado *Diário da Inglaterra* foi escrito na época, seguindo o ritmo do calendário, dentro do previsível. Há apenas algumas notas pessoais de inquietações existenciais e sobre seu cotidiano. São *flashes*, momentos, fragmentos sem uma narrativa, no que tem de imprevisível ainda que haja recorrências, repetições da vida cotidiana num *college* de um vilarejo. Tanto quanto se saiba, ele não foi reescrito, revisto³, pensando na publicação, diferente de, por exemplo, *Tempo morto e outros*

³ Trabalhei com o texto datilografado e digitalizado. Só quando o ensaio estava bastante avançado é que tive acesso a uma versão digitalizada do original manuscrito. Conferi o original com o texto datilografado e digitalizado. Os diários inéditos serão citados pelas datas, já que eles não têm as páginas numeradas. Para que os leitores tenham acesso à forma de escrita do diário, o original está no corpo do texto e a tradução feita por mim está em notas.

tempos, de Gilberto Freyre, que também estudou na Inglaterra poucos anos antes de Mário Peixoto. Diferente também dos textos memorialísticos que os artistas modernos escreveram em suas velhices e que se inserem numa longa tradição, mesmo quando tentam reinventar o formato, como Gertrude Stein e Murilo Mendes. Para Barthes (2012, p. 445-446), em “Deliberação”, a facilidade inicial do diário é logo substituída pelo artifício da sinceridade, a mediocridade artística do espontâneo ou, ainda pior para ele, uma pose, associada a ausência de trabalho que faz do diário um gênero fácil. Contudo, é essa precariedade, ausência de planos, de pretensão à grande obra, que até alguns diários pensados ou revistos para publicação têm, que me interessa nesse modesto escrito de gênero menor, demasiado perto da pessoalidade, diante da hegemonia do impessoal no contexto das vanguardas. Aqui temos um eu frágil, nada convencido de sua importância futura ou de um lugar que almejaria alcançar, que se expõe ao se encenar, mas não se implode ou explode numa orgia de máscaras, no mergulho no inconsciente, nos sonhos e em alteridades múltiplas. Não há um esforço de criar descrições detalhadas da educação no exterior de um jovem de classe alta nas primeiras décadas do século, nem do funcionamento e da rotina de um *college* inglês para além de um certo mal-estar em situações disciplinadoras. Mário Peixoto raramente menciona o que estuda.

Se há um sentido em resgatar esse diário para uma historiografia *queer*, esse parece vir mais das sensações e dos afetos do que de um mero *outing*, na busca ansiosa de um espelho no passado em que possamos nos ver. Contudo, como ver esses que nos antecederam nas suas diferenças e, claro, aproximações? Não há uma ambição explícita ou missão ao escrever, nenhuma grande revelação, mas esse pouco a pouco que cada dia é trazido a Mário transforma-o, imperceptível mas decisivamente, sem que ele próprio consiga notar... Há um gesto pessoal, inútil, uma sensibilidade delicada à procura de uma companhia na escrita, mesmo que seja a dele mesmo? Se parece que nos *Cadernos Verdes*, seu diário posterior, há trechos incorporados ao seu projeto ficcional de toda uma vida, em *O inútil de cada um* não há qualquer vestígio de que o material do *Diário da Inglaterra* tenha sido aproveitado explicitamente depois.

No fim de 2017, logo na minha segunda visita ao Arquivo Mário Peixoto, no Rio de Janeiro, tive acesso, inesperadamente, aos diários inéditos do escritor. Este ensaio será sobre seu diário na Inglaterra, escrito, em inglês, a partir de 1 de janeiro de 1927 por oito meses, quando ele tinha entre 18 e 19 anos. O diário começa quando ele já estava lá. Não sei, portanto, nada da viagem de ida. E termina no último dia. Sem eu também saber como foi a volta. O que é dito interessa menos

por sua veracidade e mais como um dado da sensibilidade – a forma como o jovem Mário sentia e pensava. Talvez haja persistência desses elementos formadores, mas também é importante estar atento às descontinuidades e, certamente, evitar qualquer biografismo redutor da obra – tentar tecer fios sutis entre arte e vida, perceber como a arte pode criar modos de estar juntos e solidões, formas de vida. Mário Peixoto parece dar especial importância à escrita desse diário, como conta no dia primeiro de maio⁴: “I have only three more months to write down in my diary, for after this, perhaps I will [have] no more opportunity! Who knows! What is going to be of you Mário?”⁵. Este chamar a si mesmo em terceira pessoa faz parte do jogo de encenação de si presente durante todo o diário.

No *Diário da Inglaterra*, é mais adequado falar de um campo de sensações do que de um campo intelectual, ao qual ele não se vincula na Inglaterra. Também não há relatos de processos de criação. Embora haja referência a ele estar escrevendo romances e uma peça que parece ter sido ensaiada, caso esses tenham sido concluídos, não tive acesso. Há referência a idas ao cinema e a uma ou outra leitura, mas, de todo modo, os textos artísticos ocupam pouco espaço no diário.

Sabendo que sua estadia, de menos de um ano, seria provisória, a transitoriedade parece constituir uma permanente sensação de perda que povoa todo o diário. Ele dá adeus a cada mês como a amigos. Essa sensação aparece traduzida de forma forte quanto acontece um eclipse solar em 29 de junho de 1927. Ao não poder vê-lo por causa das nuvens e da chuva, a não ser por uma pequena alteração da luz, ele lamenta que o próximo acontecerá só em 1999 e que não o verá, como de fato acontece. Ele morre em 1992, aos 84 anos. E mais: “I confess that I fel [feel] a certain anguish when thinking at my window, that many eyes who were seing today would be long ago dead for the next eclipse”⁶. O tempo passando é uma experiência forte para esse adolescente, no que parece ser a primeira vez em que mora longe da família. É como se traduzisse não só o desejo de voltar para casa, mas carregasse nele um homem velho, uma herança de outro mundo que iria ganhar densidade no que

⁴ Mário Peixoto estava aprendendo inglês. Portanto, o texto será mantido na forma como foi escrita, sem alteração da sintaxe ou de vocabulário. Eventuais correções ou palavras que faltam aparecerão entre colchetes só para facilitar a compreensão, mas não corriji erros pequenos de ortografia nem usei o recurso do “sic” para não sobrecarregar o texto.

⁵ “Tenho ainda três meses para escrever meu diário. Depois disso talvez não terei mais oportunidade. Quem sabe! O que será de você, Mário?”

⁶ “Confesso que sinto uma certa angústia pensando, ao olhar pela minha janela, que muitos olhos que estão vendo hoje o eclipse estarão há muito tempo mortos quando acontecer o próximo.”

faria depois, o que chamo de sobrevivência anacrônica, ambiência decadentista e sensibilidade dândi.

Voltar ao Modernismo não significa voltar aos valores canônicos da Modernidade. Seria também insuficiente dizer que a busca se dá pelo que foi recalcado, marginalizado ou silenciado. E, então, para que esse mergulho pelas sensações? Interessam-me, além de Mário Peixoto, Octavio de Faria e Lúcio Cardoso, em especial, e a possibilidade hipotética de um circuito de intelectuais cosmopolitas, modernistas, católicos, portanto em grande parte conservadores ou absenteístas politicamente. “Cronistas da casa assassinada”, para usar a expressão de Sérgio Miceli (1979), não só por vínculos de classe, mas pela percepção do mundo, *queers* e interessados em narrativas da intimidade, opondo-se aos “nordestinos”, para usar o termo de época, para se referir a escritores com engajamento político mais à esquerda, mesmo que não fossem nordestinos, em contraponto aos “católicos” (SANTOS, 2001), poderíamos dizer, mesmo que defendessem pública ou esteticamente o catolicismo, como instituição, e seus dogmas. Pela proximidade da sensibilidade, penso que a eles poderiam ser associados nomes como os de Cornélio Penna, Oswaldo Goeldi, Ismael Nery e Murilo Mendes, para mencionar alguns artistas do período com interesse para esta pesquisa. Eles se distinguem de uma herança interessada na formação de uma cultura nacional, tanto a partir de Mário de Andrade quanto de uma linhagem antropofágico-tropicalista, e do romance regionalista nordestino dos anos 1930, mais engajado socialmente – vertentes mais hegemônicas na história dos modernismos brasileiros.

Neste ensaio, no entanto, me detenho ao momento anterior à aproximação do meio intelectual e artístico carioca do fim do anos 1920 e dos anos 1930. Ficamos por ora com Mário Peixoto, neto de Joaquim José de Sousa Breves (PESSOA, 2018), maior plantador de café do império, mais ativo traficante de escravos de sua época (MELLO, 1996, p. 19) e dono de 20 fazendas no sul do estado do Rio de Janeiro. Aos 18 anos, Mário Peixoto parte para estudar no Hopedene College. Trata-se de um *college* só para rapazes, como era de praxe então, que parece não existir mais e até agora não consegui ter acesso a eventuais arquivos sobre ele e seus estudantes. Nada poderia antever o que lhe aconteceria alguns anos depois, e não é isto o que procurei. Ele era uma possibilidade, como muitos jovens, para exatamente o que o diário pouco sugere, e seria mesmo injusto querer achar nele, de forma retrospectiva, o diretor de *Limite* (1931) – que teve sua estreia no Cineclube Chaplin, foi seu único filme concluído e gradualmente alçou-se ao título de melhor filme da história do cinema brasileiro pela crítica. No mesmo ano, em 1931, ele publicou seu único livro

de poemas em vida, *Mundéu*, e em 1935, *O inútil de cada um*, a primeira versão e primeiro volume de projeto de *roman fleuve* que lhe ocupará até o fim da vida, permanecendo até hoje em grande parte inédito, mas já quase todo digitalizado no Arquivo Mário Peixoto, com suas centenas de páginas.

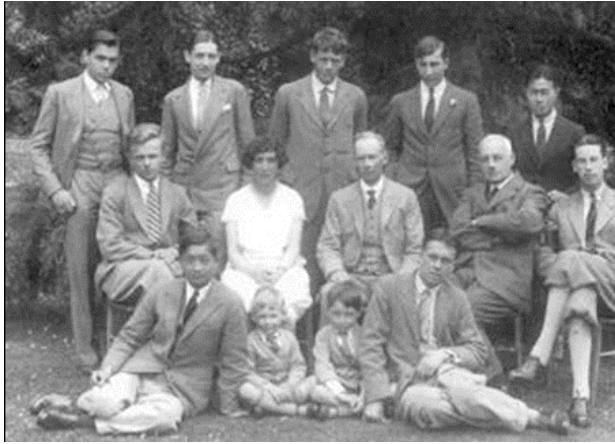


Figura 2: Mário Peixoto em Hopedene College.
Fonte: Arquivo Mário Peixoto, Rio de Janeiro

Quando Mário Peixoto chegou à Inglaterra, ganhou uma máquina fotográfica de sua avó, mas apenas a algumas dessas fotos teve acesso. Antes de começar a me deter em seu diário, olho uma foto de Mário Peixoto em Hopedene. Um gesto só pode ser recuperado por outro gesto, só pode ser evocado por outro corpo que, ao receber um toque, um olhar, ecoa em si o tremor, o fulgor de outrora. Por um bom tempo era a única foto que tinha de sua estadia em Hopedene. Ombro arqueado. Olhar enviesado. Oblíquo. É uma foto conhecida, fácil de achar na internet, em que ele está de pé, o segundo da esquerda para direita entre seus colegas e com, possivelmente, os professores sentados. Podemos identificar facilmente seus dois amigos japoneses, Hidé e Nishi, presenças constantes no seu diário. Seria a única mulher, Mrs. Descombes, a governanta? E Nicholas, o amigo muito admirado e que conhece mais ao final de sua estadia, estaria nessa foto? De todo modo, ele não só tirou e enviou fotos à sua avó, como também se deixou fotografar, inclusive, como aparece registrado, em 22 de fevereiro, no Ladislaw Studio, fascinado pelo mundo das estrelas de cinema:

I posed in different position an I hope that at least one of them is going to be satisfactory . All I want is to cause a good

impression to those whom I intend to send my photo. Perhaps if something of a “film star” is going to be remembered in my photo, I will have an enlargement made. Ah Mário! You are always the same! Childish and plenty of imagination! That is no good for real life⁷!

Ele reafirmará a importância da imaginação por meio de um personagem de *O inútil de cada um* (1984, p. 178), em trecho registrado como se fosse um diário:

A realidade para mim não tem consistência; o que é que se há de fazer...?! Eu constato e tal, mas absolutamente não tomo parte... É como se não fosse... Não há dúvida que eu a vejo, mas só. E se me refiro a ela – mas aquilo não me penetra – é num tom ou num pensamento em que a gente se refere às coisas que não constam nem impedem porque não afetam.

Mais do que mistura, essa indecisão entre realidade e fantasia será importante por toda sua vida, menos como mitomania, mais como desejo de viver a felicidade do impossível, para citar frase de Ludwig no filme homônimo de Visconti. Ou simplesmente na aposta do poder da ficção, na ficcionalização mesma de sua existência, segundo relatos de quem conviveu com ele, a começar por Saulo Pereira de Mello, responsável pelo Arquivo Mário Peixoto⁸, mas também perceptível na consciência da foto como produção de sua imagem, em consonância com *A thousand words: portraiture, style and queer modernism*, de Jaime Hovey (2006), livro sobre os intelectuais modernistas e sua relação com a fotografia. Seu desejo de ser ator (15 de março) talvez diga respeito ao desejo de ser outro e de encenar a si mesmo, como aparece ao se referir a si, uma vez mais, em terceira pessoa: “Am I not to day a sportsman? Perhaps you are trying to be Mário”⁹ (3 de maio).

Além do mais, se as fotos, seguindo Hovey, foram espaços privilegiados de uma expressão *queer*, homoerótica, no Modernismo, não deixa de ser sintomático que justamente as que tirou parecem ter sido o motivo de desagrado de sua família, pois, em uma delas, como relata Saulo Pereira de Mello (1998) em entrevista à

⁷ “Eu posei em diferentes posições, espero que ao menos uma delas fique razoável. Tudo o que quero é causar uma boa impressão para quem pretendo mandar minha foto. Talvez algo que lembre uma, “estrela de cinema”, possa ser visto na minha foto. Farei uma ampliação dela. Ah Mário, sempre o mesmo. Infantil e cheio de imaginação! Isto não é bom a para vida real!”

⁸ Sua prima Elza Rodrigues Peixoto diz: “ele misturava as coisas da realidade com a ficção. Romanceava tudo” (CASTRO, 2000, p. 31).

⁹ “Não sou um desportista? Talvez você esteja tentando ser, Mário.”

Folha de São Paulo, estaria de mãos dadas com um de seus colegas. Ou seriam braços dados como na foto abaixo?



Figura 3: Mário Peixoto entre seus amigos Nishi e Hidé.
Fonte: Arquivo Mário Peixoto, Rio de Janeiro

Esse gesto de afeto entre homens, demonstrado pela alegria e prazer de estarem juntos, significasse o que fosse na época, parece não ter sido bem recebido pela sua família. Nos *Cadernos Verdes* aparecem cartas de sua prima, da qual não sabemos o quanto foi inventada ou reescrita¹⁰ por Mário Peixoto quando decide trabalhar esses textos para publicar.

¹⁰ Nos *Cadernos Verdes*, ele insere cartas de sua prima, mas há uma curiosa referência em que diz que inventou as cartas. Por sua vez, a digitadora reconstrói trechos de cartas a partir de trechos de seu romance *O inútil de cada um*. Talvez nunca encontremos essas cartas trocadas, mas, verdade ou não, trata-se de um drama que Mário Peixoto construiu para encenar esse seu momento de vida.

No *Diário da Inglaterra*, em 26 de maio, Mário Peixoto diz:

I received awfull letters from Cornelia and Olga. My photografes have been a very scandal to my family. I am nearly mad and very unhapy! I cant realize why they took the matter so seriously! I do hope Nella will do something for me! I cant write anymore and I am sick with desgosts¹¹.

E tal estremecimento com a família parece persistir dois meses depois, pois em 25 de julho ele diz: “I think that must have been something wrong with dady because there is two months since I received the last letter from home. I dont wonder if later on I shall discover that all this is caused by my photos”¹². É evidente que o mal-estar da família estaria associado a uma masculinidade frágil, mesmo afetada, de Mário, num momento em que o afeminamento (SINFIELD, 1994), após o julgamento de Oscar Wilde, cada vez mais traz a marca da homossexualidade, distinta de uma masculinidade aristocrática. A pose, em vez da confissão ou do testemunho, aponta para uma forma de construção de uma subjetividade que encena a si mesma com ecos do dandismo. Dessa forma, diferente de uma leitura formalista e impessoal do Modernismo, esse parece ser um modo mais sutil de articular arte e vida.

Para entender a relação com seu corpo, podemos, por exemplo, falar sobre a vergonha, sentimento tão explorado pelos estudos *queer* nos últimos anos, em contraponto ao orgulho. Vergonha, que aparece em Mário Peixoto por não pertencer, não fazer parte de onde estava, e timidez, ambas tão típicas das imagens do adolescente gay antes de Stonewall (SEDGWICK, 2003, p. 63). A liberdade de dizer o que talvez não ousasse se falar em público estava no seu diário. Vergonha por não poder ver ninguém discutindo (10 de abril) ou para não incomodar os amigos que estão com visita. Por delicadeza bem pode se perder uma vida, como disse Rimbaud em “Canção da mais alta torre” ou, pelo menos, a possibilidade de um encontro.

Vergonha ainda pelo seu próprio corpo como podemos observar em 21 de maio, quando ele se refere a um comentário de Miss Goldsmith, namorada de Nishi, curiosamente chamada pelo sobrenome e não pelo nome:

I am now very upset, because Miss Goldsmith gave me advise not to be so effeminate. I really think that is is right because sometimes

¹¹ “Recebi cartas terríveis de Cornelia e Olga. Minhas fotografias foram um verdadeiro escândalo na minha família. Estou quase louco e muito infeliz. Não entendo por que eles levaram essas fotos tão a sério. Espero que Nella faça algo por mim. Não posso escrever mais e estou doente de desgosto.”

¹² “Penso que deve haver algo errado com meu pai porque foi há dois meses que recebi a última carta de casa. Não quero saber mais tarde que tudo foi causado pelas minhas fotos.”

I do really be girlish! How as I am discussing with my own mind, I can say that of girlish I only own exterior. My interior, only I know how maly it is! But this sort of thing is worrying me quite a lot. It is not any fault to be to much kind and delicate because this is the fruit of being almost educated between girls. But from to day I settled in mind to correct my self and in spaint I thank miss Goldsmith very much. I am very glad because my friend would not find a wife with better qualities¹³.

Essa vergonha do afeminamento, explicitada aqui, pode ser entendida como o estudado pânico da homossexualidade, a partir da segunda metade do século XIX. Seria isso que promoveria também o apagamento das fotos da sua história pessoal em prol do que os filmes, o romance e os poemas dizem? O fato de Mário Peixoto usar “maly” no lugar de “male”, para além de um erro de escrita, poderia nos dizer de uma masculinidade rasurada, estranha, que ele não corrigirá ao se afastar cada vez mais da família? Essa mistura de vergonha, timidez e ousadia presente nas fotos tem um desdobramento na escrita dos *Cadernos Verdes*, diário escrito posteriormente, bem como nas imagens e textos que escreveu ao mesmo tempo ou, talvez, ainda no texto da vida que nem sempre é escrevível – ou, se é escrito, não o é como confissão. De todo modo, nessas poucas fotos há uma vitalidade nos momentos de alegria e encontro que nada nem ninguém lhes pode tirar, apesar do próprio tempo. Há uma sobrevivência da alegria, do arrebatamento de uma presença.

Deixando de lado as fotos, retomamos a questão: por que ler esse diário não fosse para estudar o artista quando jovem? Por que estudá-lo dessa forma se então não era ele ainda artista? Como ele fala em 25 de março de 1927, em seu aniversário de 19 anos: “Really, till now I have not done anything which really I want [...] I would like to be an actor. Is wall [all]. I want in this world, and for this, I have not yet done anything”^{14, 15}.

Mais diante do diário, por que não nos deixamos caminhar pelas incertezas, dúvidas trazidas por essas notas sintéticas feitas numa língua que ele não dominava e,

¹³ “Estou muito perturbado porque Miss Goldsmith me deu um conselho para ser menos efeminado. Penso que está certo porque algumas vezes pareço uma garota. Pensando comigo mesmo digo que meu exterior é feminino/girlish. Meu interior só eu sei quanto masculino/maly é. Este assunto me preocupa muito. Não é defeito de ninguém ser gentil e delicado tanto mais porque fui criado no meio de meninas. Mas de agora em diante vou me corrigir e agradeço muito a Miss Goldsmith. Fico muito feliz porque meu amigo não encontraria uma esposa com melhores qualidades.”

¹⁴ “Realmente, até agora não fiz nada que eu realmente quisesse... Gostaria de ser um ator. É tudo que eu quero neste mundo, mas para isto não fiz nada.”

¹⁵ Na volta ao Brasil, é apresentado a Brutus Pedreira, que o leva para o Teatro de Brinquedo, importante experiência do teatro moderno no Brasil. Conhece os irmãos Silvio, Raul Schnoor e a irmã Eva, bem como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, e chega a participar em uma peça como ator em 1931 (ASSANO, 2012), atuando também em *Limite*, que é lançado nesse mesmo ano.

talvez por isso, o permitisse falar o que ainda não conseguia em português? Há no *Diário da Inglaterra* uma precariedade linguística e afetiva. Língua e afeto parecem campos estrangeiros, razão pela qual mantive o texto, ao máximo, como foi escrito, alterando só quando haveria dificuldades de compreensão. Palavras em estruturas simples para dar conta das suas inquietações, como em *Lost, Lost, Lost* (1976) de Jonas Mekas. A língua pode se aprender, mas como nomear o arrebatamento do encontro? O que o toma e o atravessa nesse país estrangeiro, longe da família? O que o faz alegre ao estar com Nishi e Hide, amigos durante toda a estadia? As palavras parecem insuficientes quando conhece Nicholas! O diário seria um espaço tão estrangeiro quanto a Inglaterra, mas talvez por meio do qual pudesse experimentar com mais ousadia o falar de si.

No diário, ele encontra um espaço seu: “If I kept a diary it is because I want to have something almost only to my-self! I am quite believing that my diary has got the ‘t’!” (9 de maio)¹⁶. O sentido do diário para ele era se defrontar com suas reservas, mesmo com a precariedade linguística que não quer alterar, os erros ortográficos que não quer corrigir:

Some times I really Wander [wonder] what is the good to write a diary! Here in these leaves [pages] I put all my thoughts, with any reservation at all. Are they interesting? Are they so well described that later on I will have pleasure in reading again those pages? I don't know! Really, this diary of mine is plenty with orthographics mistakes. I am reading it again, I am certain that I could correct many things, because after all I have improoved my English a great dill [deal]! But on the other hand, I think that if I will do that I am going to spoil all the picturesque and characteristic condition in which my diary has been written. Perhaps, who knows? Some day I will appreciate those simple lines, written with the inexperience of a student and strenght and visions of youth. Perhaps many and many years from today, in reading again those lines I will say in a sigh! Ah my nineteen years! How much I like to return to you again! But still this is a thing to happen, *perhaps* it will take yet a long time and perhaps (who knows) never will happen! (Today has been Sunday!). (15 de maio)¹⁷

¹⁶ “Se eu mantive um diário é porque tenho prazer em querer ter algo só para mim! Quase acredito que meu diário é isto.”

¹⁷ “Algumas vezes, quero saber qual é a vantagem de escrever um diário! Aqui nestas páginas coloco meus pensamentos sem reservas. São eles interessantes? São eles bem descritos de modo que mais tarde tenha prazer em ler estas páginas? Não sei! Realmente, este meu diário está cheio de erros ortográficos. Estou relendo-o. Poderia corrigi-los porque enfim melhorei muito meu inglês! Mas por outro lado, penso que se o fizer ele perderá a condição peculiar e pitoresca em que o diário foi escrito. Talvez, quem sabe?, um dia apreciarei estas linhas simples, escritas com a in experiência de um estudante e a força e visão da juventude. Talvez muitos e muitos anos depois de hoje, lendo estas linhas direi como numa visão! Ah meus dezenove anos! Como gostaria de voltar a eles novamente! Mas isto é algo a vir, talvez demorará muito tempo ou quem saber nunca acontecerá! (hoje foi domingo).”

E houve muitos domingos marcados pelo vazio e pela solidão, como os de todos que, não tendo família nem outras redes de afetos, ficam sem saber o que fazer longe do trabalho e do estudo, tendo que inventar seus dias como a si mesmos se querem viver, e sobreviver. O aprendizado na e pela solidão ainda seria longo. Seria ele forma de enfrentamento do tédio? A memória da sensação dos domingos e feriados é física, material, não abstrata, intelectual:

When I remember the first day of our last hollidays, I feel a very strange sensation. I want only to continue, but never to come back [...] Not even to remember those ancient times here in Hopedene please me. I mean, when I began to revive the time I arrived here, a cold shuder walks over all my body. (5 de abril)¹⁸

Sentia saudade da fazenda de Santa Cecília, de sua avó, de Petrópolis. Chega a aproximar a chuva da Inglaterra à de Petrópolis. Onde a fantasia? Onde a realidade? O próprio período que está passando é visto assim: “As I said before I like to see the time run quickly. I am in a dream, and I hope to awake only in June”¹⁹ (31 de janeiro).

Volto a me perguntar o que posso reter desses escritos. Sem muitos fatos e outros depoimentos, como encenar uma história com tão pouco? Como encontrar essa solidão a não ser com outra solidão? Ou resgatar sensações como a do calafrio ou de gostar de dias escuros e chuvosos quando podia ir ao cinema:

I like darkness I mean, a rainy day, in which you stay in a very good disposition and ready for anything who comes. That is why I enjoyed to day very much. My Vósinha also likes days like that and I remember with sadness, many and many afternoons in Brasil, which we spent toguether in the pictures because it was cold, dark and rainy. (17 de março)²⁰

Deixemos, então, seguir as notas como os dias de um mundo há muito acabado, após a Primeira Guerra Mundial que dilacerou a Europa e dois anos antes

¹⁸ “Quando me lembro do primeiro dia de nossos últimos feriados, sinto uma sensação estranha. Quero seguir, nunca retornar... Mesmo quando lembro aqueles momentos antigos em Hopedene que me agradam. Quero dizer, quando começo a reviver o tempo que eu cheguei aqui, um calafrio anda por todo o meu corpo.”

¹⁹ “Como disse antes gosto de ver o tempo passando rapidamente. Estou num sonho e espero acordar só em junho.”

²⁰ “Gosto da escuridão, digo, de dias chuvosos (como este em que estamos), nos quais fico com boa disposição e pronto para qualquer coisa que venha. Gostei muito de hoje. Minha avó também gosta desses dias e me lembro com tristeza as muitas e muitas tardes no Brasil que passamos juntos no cinema porque estava frio, escuro e chuvoso.”

da Crise de 1929 que enterraria muitas fortunas, levaria tantos ao suicídio e milhões ao desemprego e à pobreza. Nem o passado social nem o futuro das nações parecem atingir Mário Peixoto em seu diário. Talvez por não ser o que lhe importava colocar no diário. Talvez simplesmente porque não lhe importava naquele momento, se perdendo e se encontrando no seu mundo isolado de *college* inglês do qual fala mais do que acontece no tempo livre do que de suas rotinas escolares – a não ser quando há algum dissabor. É uma vida regrada que se quebra por eventuais saídas. Volto a olhar a foto com seus colegas, seu corpo posado, claramente afetado. Magro e frágil. Um ombro mais baixo do que o outro. O olhar enviesado. O que ele quer ainda nos dizer?

Já a epígrafe do diário nos indica um caminho: “Every day gone has to me the value of a pearl took out from a neck lace...”²¹. Uma imagem da fugacidade do tempo em consonância com certo crepuscularismo decadentista anacrônico na década de 1920. Também o dia tem uma dimensão de beleza e artifício num objeto feminino, o colar. Após o colar, um beijo na fotografia de sua mãe, que morreu em 1922 – é o que abre o ano e o diário, bem como as muitas menções à sua avó e suas primas, que estabelecem já uma linhagem do afeto no feminino. Na Inglaterra, ele fica fora dessa linhagem feminina de amparo e carinho. Se torna adulto quando não se é mais filho, e foi essa experiência de distância e solidão que se descortinou para Mário e que as cartas à avó e às primas procuravam evitar. Ao pai ele manda as tentativas de ficção, sobre a qual não sei a resposta, mas a censura, compra e queima da primeira edição de *O inútil de cada um*, em 1935, por ele, deve ser lembrada: “Really, today I have been very and very unhappy. I received many letters from home and principally one from my Grand mother pleased me very much. But after I began to think and think and all that was so bright and gay, seemed to me dark and dull [...]”²² (1 de fevereiro)

Poucas figuras femininas²³ aparecem na Inglaterra, como a governanta Mrs. Descombes, Miss Goldsmith, já mencionadas, e Mrs. Ellis (mulher do professor?), mas

²¹ “Cada dia que se passa tem para mim o valor de uma pérola retirada de um colar.”

²² “Realmente, hoje eu estou muito, muito triste. Eu recebi várias cartas de casa e principalmente uma de minha avó me agradeu muito. Mas após isso eu comecei a pensar e a pensar e tudo que era tão brilhante e feliz me pareceu sombrio e maçante.”

²³ Os espaços predominantemente monossexuais de homosociabilidade e homoafetividade possibilitam distintas formas de afetos emergirem, que podem ou não ser marcadas por misoginia, como em 13 de maio: “I have had my first leçon of boxing. I mean it is the most delicious thing I know. I do hope to become a expert very soon, so that I might box my wife of some times she is nasty”. (Tive minha primeira aula de boxe. Acho ser a mais agradável coisa que conheço. Espero que eu aprenda rápido para que eu possa bater na minha esposa se ela fizer algo de mau).

elas parecem ocupar um lugar tenso e ambíguo, pouco acolhedor. Mrs. Descombes parece ser a governanta da casa que lhe dá ordens, como para arrumar a cama. Miss Goldsmith seria a futura esposa de Nishi e aparece como intrometida pedindo para ler o diário de Mário. Por que ele a chama de “*dark angel*”? Ciúme? “*Dark angel*” seria uma associação ao diabólico? Como já destaquei, é ela quem chama atenção ao afeminamento de Mário. “I say, Miss Goldsmid has gone to London with Nishi, but I think that it is better to say anything else, because after all the poor lady is going to think herself a dark angel” (6 de abril)²⁴.

Já as amizades masculinas ocupam um longo espaço em seu *Diário da Inglaterra*, em especial Hidé e Nishi, seus dois grandes amigos na estadia em Hopedene. Sobre eles pouco sei, mas talvez fossem filhos de um médico que trabalhava na corte imperial japonesa. Eles faziam passeios juntos, iam ao cinema em Londres, onde Mário chegou a dormir, na casa de Hide. Com ele joga golf, tênis e anda de bicicleta, apesar da proibição de ir na garupa. Seria essa proibição feita para evitar que os garotos saíssem juntos, “as amizades particulares” encenadas por Roger Peyrefitte e por Raul Pompeia em *O Ateneu*? Faria parte dos mecanismos de controle de envolvimento afetivo num *college* exclusivamente masculino? “Nothing unusual happened, only I went to town behind Hides bycle, so I deceived once more Mr. Ellis! Ah Mário, noty! noty! I don’t care two pence for the forbidden fruit is always the best!” (2 de junho). Também dançam maxixe e Nishi chega a ler o seu diário, o que não parece desagradá-lo, diferente do pedido de Miss Goldsmith, sempre citada assim. Diferente dos livros mencionados, as relações aqui se mantêm num campo dos limites de uma homosociabilidade masculina aceita pela instituição (o *college*), que parece tolerar estas pequenas escapadas. É pelo diário, contudo, pelo uso de algumas palavras e atitudes, que percebemos um encantamento adolescente da parte de Mário que ultrapassava a camaradagem e a amizade deserotizada. Assim como a masculinidade aparece rasurada, também aqui o amor entra pela proximidade da palavra com o português: “I have never had friends in my life but I think that now I found two. Nishi and Hidé are lovely boys. I think that the only thing I am going to leave in Hopedene that really I cared much are those two friends” (29 de janeiro)²⁵.

²⁴ “Digo, a Miss Goldsmid foi para Londres com Nishi, mas eu acho que é melhor dizer outra coisa qualquer, porque, afinal de contas, a pobre mulher vai achar que é um anjo do mal.”

²⁵ “Nunca tive amigos na minha vida mas acho que encontrei dois agora. Nishi e Hidé são garotos adoráveis. Acho que a única coisa que importa que terei de deixar em Hopedene são estes dois amigos.”

A grande dependência dos amigos faz dele “a dog without his master”²⁶ (20 de abril). A amizade misturada ao encantamento fala só de um afeto ou de um desejo que não poderia ser dito, expresso, em especial em relação a Nishi, justamente o que tem namorada, tornando a expressão e, talvez, a correspondência do afeto ainda mais difícil? O amor, no diário, com exceção do uso do advérbio “lovely”, só é evocado num poema, em sua contracapa:

I love Love – thoughts he has wings, and like light can flee, but
above all other things. Spirit, I love thee! ²⁷

Amar o amor ou evitar dizer quem se ama? Haveria alguém por trás do espírito que ele dizia amar?

A ausência, mesmo que por poucos dias, de Nishi, lhe dá uma sensação de vazio.

Nishi is going away tomorrow! I am so depressed and sad that I
d’ont know what to do of my-self. Hopedene is going to became
so empty without him! I feel emphiness around me. Some
thing tight my heart and make me very and very unhappy! How
I can understand that what is saving me here in Hopedene are
my two dear friends. (30 de abril)²⁸

E quando a separação final acontece, novamente a foto ocupa um lugar na tentativa de manutenção dos afetos e vínculos: “So at last one of the cruels days of separation arrived. Miss Goldsmith is going away tomorrow and so is Nishi²⁹. As a remembrance [I] gave to each *both* a photograph of mine, but what is it in comparation of the great amity [friendship] that I have for them?” (24 de maio, grifo nosso)³⁰.

Para entendermos um pouco mais essa preocupação de Mário Peixoto pela própria imagem, gostaria de chamar atenção para a chegada, em junho, de um novo garoto, Nicholas, por quem sente imediata atração e que dá novo ânimo e consolo a Mário em meio aos outros estudantes, os quais considera porcos e

²⁶ “um cão sem dono.”

²⁷ “Eu amo o amor – embora ele tenha asas/E como a luz pode voar/E acima de tudo/ Espírito, eu te amo!”

²⁸ “Nishi parte amanhã! Estou deprimido e triste e não sei o que fazer de mim. Hopedene ficará vazia sem ele! Sinto o vazio ao meu redor. Algo aperta meu coração e me faz muito, muito infeliz! Como posso entender que o que me salva aqui em Hopedene são meus dois queridos amigos.”

²⁹ O estranho é que Nishi aparece logo depois no diário. Mais vale uma cena do que uma verdade? Trata-se então da encenação de uma partida e do sentimento de perda antecipado? A partida parece ser dia 7 de junho, e não 25 de maio.

³⁰ “Então o dia cruel da separação chegou. Miss Goldsmith parte e também Nishi. Como lembrança dei a *cada um* uma foto minha, mas o que é ela em comparação com a grande amizade que tenho por eles?”.

malvestidos. Em 2 de junho: “There is a new boy here in Hopedene, Nicholas Greec. He is quite smart, I mean cute!”³¹. Esse fascínio continua e se traduz não só por uma intensa felicidade, mas também no desejo de copiar seus ternos: Em 4 de junho: “Lovely spent day. Nicholas is a very nice boy and awfully smart. I have had occasion of seing his suits. It seems almost that he is the most smart young man I ever saw. I think I wil ask him to have one of his suits copied”³². E, de fato, ela passa a copiar roupas e sapatos de Nicholas.

De resto, as compras, em especial roupas, junto às idas ao cinema, ocupam um bom lugar no seu tempo. Já bem antes de sua volta: “Empty brains, empty day, empty everything. I am going to write a liste of the things which I am going to buy before returning home! [It] Is very soon for this, but like that I have many time to think about it”³³ (30 de maio). A aparência ocupa seu tempo, faz parte de um cuidar de si, não só pelas fotos e compras, embora não compense a ausência dos amigos: “I have been in Eastbourne to have my hair cut. Now I am quite cute, but what is the good to be cute if I am not toguether with my friends!?”³⁴ (5 de abril). Há mesmo uma curiosa e estranha referência em 20 de maio: “From 3 to 4½ I have been putting [?] my eyebrows right with my new trousers. If I continue to take to[o] much out soon I will have none and it will be schocking”³⁵. E parece ser importante, para ele, não chamar atenção.

Esse gosto por roupas persiste, como se pode ver na coleção de sapatos que deixa quando morre (CASTRO, 2000, p. 52), e é mais um indício de associação com o dandismo, como será percebido quando vai a Mangaratiba, antes de filmar *Limite*: “um tímido, recatado na linguagem e nos gestos”, “um dândi” (CASTRO, 2000, p. 24). Alguém para quem os menores gestos na vida – como o gosto por colecionar insetos quando criança e objetos raros quando se retira na Ilha do Morcego –, são tão importantes quanto o trabalho, as grandes tarefas, a obra, os quais são cuidadosamente

³¹ “Há um novo garoto em Hopedene: Nicholas, um grego. Ele é inteligente, digo bonito.”

³² “Dia agradável. Nicholas é um bom garoto e terrivelmente inteligente. Tive oportunidade de ver os seus ternos. Ele parece o rapaz mais inteligente que eu conheci. Acho que vou pedir a ele para deixar copiar seus paletós.”

³³ “Cérebro vazio, dia vazio, tudo vazio. Vou escrever uma lista de coisas a comprar antes de voltar para casa. É muito cedo para isso mas como tenho muito tempo para pensar sobre isto.”

³⁴ “Estive em Eastbourne para cortar meu cabelo. Agora estou bem bonito, mas de que me serve se não estou com meus amigos?”

³⁵ “Das 3:00 às 4:30 experimentei minhas calças novas e tirei minhas sobranceiras. Se continuo a tirar muito as sobranceiras, logo não terei nenhuma e será escandaloso.”

encenados. Atitude violentamente criticada por Octavio de Faria, amigo desde a infância, em carta de 26 de julho de 1929, numa busca de uma descrição mais acordada com padrões vigentes de masculinidade:

Devo falar nisso? Não devo? Pouco me importa... vou adiante sem cerimônias. Mas o que quer você, eu não posso engulir essas suas roupas de almofadinha e esses seus sapatos de cobertinha de couro para os cordões... de... nem quero dizer o que... Ora, seu Mário, vamos deixar isso para quem não tem *mais nada* e que precisa disso para ter com que se ocupar – você ainda se há de convencer que no Brasil como na Europa *faz parte de um verdadeiro homem* não se preocupar com roupas. Não digo que ande mal vestido, sujo... Mas existe o meio termo da roupa que não chama atenção e do sapato liso – ainda que de bom couro. Para as pessoas, para com as quaes a natureza não foi muito lisongeira – como nós dois, se me perdôe a franqueza e a companhia, isso é *indispensável*. É um meio de defeza, de tornar a vida menos amarga. Um dia você concordará comigo [...]. (*Cadernos Verdes*, s.d., grifos do autor)

A carreira como ator ou galã romântico não ir pra frente também seria algo a ser discutido, mas é a imagem do celibatário, embora não solitário, que se constrói. O diário é uma estória feita dos corpos vislumbrados e desejados, de toques recebidos ou interrompidos, de gestos. No toque ou no gesto, há algo sempre que escapa à representação, mesmo quando imobilizado num quadro, numa escultura, numa foto, numa lembrança.

De todo modo, os poucos amigos foram um contraponto ao desgosto com Hopedene e sua rotina, como aparece várias vezes no diário, e a sensação de estar perdendo tempo:

Some times I wonder if I am not waisting [wasting] my precious youth in this whole [hole]! Another time I realise that if I am not improving very much, at least one thing I am learning, and this thing is the English language³⁶.

Para além da irritação com Hopedene, ela se estende a um mal-estar com os ingleses: “English is a people very cold and hard”³⁷ (13 de março). A saudade das primas com quem poderia abrir seu coração (19 de março) parece sugerir não ter

³⁶ “Às vezes penso se não estou desperdiçando minha preciosa juventude neste buraco! Em outro momento percebo que não estou me aprimorando muito. A única coisa que estou aprendendo é inglês.”

³⁷ “Os ingleses são um povo frio e duro.”

confidentes na Inglaterra, incluindo os amigos japoneses, mesmo sendo eles gentis (20 de março).

O que fica desse período é um rapaz sensível, ousado, tímido, delicado, dependente dos amigos, sempre receoso em ofender. A ousadia parece estar mais na escrita do diário do que na vida, ou talvez fosse ela que possibilitasse seus pequenos atrevimentos, como diz em 7 de maio, “tudo que lhe vem à cabeça”. Apesar dos amigos, ele se vê preso numa gaiola, como certos personagens de Tennessee Williams, ou seria certa tendência à superdramatização? Ele se despede dos lugares, de pessoas com as quais não teve intimidade e que ganham novo sentido pelo fato de nunca mais voltar a vê-las, e também pela sensibilidade de quem desde cedo parece ter dependido da gentileza de estranhos.

Last day of Gymn. Captain Hill was very kind with me during the 10 months I have been in the Gym. At last, as everything in the world has an end, my last day o Gymn arrived. Is it not life funny? Certainly I will never more see Cap. Hill, and however I have been learning with him for ten months. It seems even a dream. I looked for the last time to the stablishment and said goodbye to everything. I confess here my diary, that I had tears in my eyes... A good by for ever.... is it not cold and hard? (21 de julho)³⁸

O fim do diário se dá num limiar pelo prenúncio da viagem, pela volta a falar a língua portuguesa, bem como por não saber o que fazer depois. Em 5 de agosto (última passagem do diário) ele escreve:

Went to London and bought the ticket for the Alcantara. It starts on the 24th of this month. It is a lovely ship but I am somehow dizzy. Mr. Ellis was very kind and took Edu and I to lunch at the Trocadero. What a lovely place. Afterwards we went to the Brazilian Consulate and the portuguese language sounded to me very stangely. We walked all over London and now here I am in bed thinking and thinking very hard, for I have such a lot to do that I dont know from where to begin³⁹.

³⁸ “Último dia de academia. Capitão Hill foi muito gentil durante os dez meses em que eu estive na academia. Tudo no mundo tem um fim e meu último dia na academia chegou. Não é a vida engraçada? Certamente, nunca mais verei o Capitão Hill e, no entanto, estive aprendendo com ele por dez meses. Parece mesmo um sonho. Olhei pela última vez para o lugar e me despedi de tudo. Confesso aqui no meu diário que tinha lágrimas nos meus olhos... Um adeus para sempre... não é frio e duro?”

³⁹ “Fui para Londres e comprei o bilhete para o Alcântara. Ele parte no dia 24 desse mês. É um belo navio e estou de algum modo tonto. Mr. Ellis foi muito gentil em me levar e a Edu para almoçar no Trocadero. Que lugar maravilhoso. Depois fomos ao consulado brasileiro e a língua portuguesa me soou estranha. Andamos por toda Londres e agora estou na cama. Pensando e pensando bastante porque tenho muito a fazer e não sei por onde começar.”

Se silêncio, exílio e ironia são as respostas que o artista quando jovem de James Joyce é capaz de dar com a chegada da vida adulta, a Mário Peixoto lhe restam outras respostas como teatralidade, inutilidade e sensação. Restou, sobretudo, o mar que atravessou na sua volta ao Brasil, o mar que ainda lhe trará outras imagens. A sensação de algo para sempre perdido no diário alcança sua maior força na imensidão do mar diante da pequenez e fragilidade da vida encenada por seus personagens em *Limite*, lançado no mesmo ano em que Virginia Woolf publica *As ondas*. Mar reluzindo em que seus personagens naufragam e desaparecem na solidão, mas com beleza – beleza que redime a precariedade de suas vidas pequenas. Mar que não menciona no diário, mas que ao voltar ao Brasil, à Mangaratiba, redescobre em terras, das quais muitas eram de sua família, que lhe falavam de ruínas de um passado rico no século XIX. E ali, “um estranho cavalheiro que ninguém esperava mas que tinha vindo para ficar, na verdade para encontrar o seu próprio destino” (CASTRO, 2000, p. 24). Na região de Mangaratiba, ele encontra não o lugar de onde viera, mas seu futuro e estranho pertencimento, onde filmará *Limite* e próximo do qual viverá cada vez mais perto. O mar, longe de um sentimento nacional ou regional, lhe traz um estranho pertencimento sensorial e sensual, onde talvez o próprio indivíduo só fosse possível desaparecer em meio aos escritos nunca publicados.

Ou naufragar, como Mário Peixoto diria em entrevista a Marcos Tandim e Luiz Henrique Romanholi: “Somos todos naufragos. Não há saída” (CASTRO, 2000, p. 157). Mas o naufrágio é um acolhimento, uma dispersão em meio à água, a um mundo distinto da terra e dos seres que nela caminham e habitam. Não se trata de contemplar, mas mergulhar, ser tomado por, ser estraçalhado em reflexos de luz, tão fugazes como a espuma que bate sobre a areia da praia. Tal qual Timóteo em *Crônica da casa assassinada*, no velório de Nina, quando vê em seu irmão uma “coisa marinha, secreta, como se escorresse sobre ele o embate invisível das águas”, movimento turbulento que parece contrastar com aquele corpo “que parecia aglomerar em si todo o esforço da inatividade, do ócio e o abandono” (CARDOSO, 1963, p. 502). O mar lhe traz outro corpo.

“Abandonar algo é salvá-lo da existência”. Quando ouvi esta frase em *Colônia*, escrita por Gustavo Colombini, dirigida por Vinicius Arneiro e encenada no Teatro Sérgio Porto, não resisti e anotei na frente de *O inútil de cada um* de Mário Peixoto. Aparentemente o oposto do gesto de colher vestígios, traços do passado, que seria, para Walter Benjamin, a tarefa do historiador. Aqui, ao contrário, deixar as coisas, pessoas, fatos no esquecimento é que seria uma forma de salvação. Depois de tudo que foi dito, restaria apenas a maior liberdade decorrente

da invisibilidade, do apagamento, do nada. Deixar o tempo fazer o seu lento e implacável trabalho. Não querer reter nada, lembrar nada. Momento a momento, cada vez mais sem rosto, sem voz, sem presença.

Não sei se o túmulo de Mário Peixoto ainda está no cemitério São João Batista, distante na vida e na morte da família, se ainda existe e se atende a seu pedido em testamento, em que ele fala de si em terceira pessoa como se estivesse imaginando dirigir, como fizera nos muitos anos em que não filmara, seus roteiros e a vida. Esta seria a última cena:

Que o seu corpo seja embalsamado e sepultado no jazigo familiar e perpétuo “Cornélio”, no cemitério da Ordem do Carmo, no cemitério da Ordem do Carmo, Rio de Janeiro; e, que não sendo possível este seu desejo, seja adquirida uma gaveta no cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, onde o caixão com o embalsamado será depositado, onde ele testador requisita especialmente um dispositivo, por onde através de um grossa placa de vidro ou o que a técnica mais autorizada sugerir na ocasião, ali possa penetrar uma réstia de luz solar, quando houver, para que o escuro não se perpetue. (CASTRO, 2000, p. 179)

Quando a memória é afirmada e louvada a todo custo como força de resistência, há o gesto liberador do esquecimento. Quando o aparecer e aparência são celebrados midiaticamente, talvez só no desaparecer haja a mais plena liberdade. Retiro uma a uma as marcas do meu corpo.

O desejo de um futuro não por fama, reconhecimento ou inserção no pensamento nacional, mas o desejo de ser salvo, amado no futuro, quando não estiver mais presente. A herança é a de um corpo para outro corpo, de uma sensação a outra. Mas de que me servirá ser amado quando eu não mais for?

Assim, Mário Peixoto encarnou o dilema que João Cornélio Rodrigues Peixoto, seu próprio pai, indicou, reatando pela escrita o que talvez não tenha podido ser feito pela vida:

Há duas espécies de homens de letras: aqueles que escrevem romances, poemas e novelas, e aqueles que os “viveram” antes de os escrever. Os primeiros legam-nos apenas, quando morrem, o mundo fictício de figuras e de sentimentos que a sua imaginação criou; os segundos, deixam-nos mais que isso: a realidade do seu próprio drama; o mundo fremente de seres que gravitam na órbita de sua existência. Uns deixam-nos só “literatura”; os outros deixam-nos vida. (CASTRO, 2000, p. 92)

Referências

ASSANO, G. “‘Teatro Moderno’ e o Teatro de Brinquedo de Álvaro Moreyra”. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 24, p. 81-91, dez. 2012.

BARTHES, R. “Deliberação”. In: *O rumor da Língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 445-462.

CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1963.

CASTRO, E. *Jogos de armar: a vida do solitário Mário Peixoto*. São Paulo: Lacerda, 2000.

COUTO, J. G. “Os dias ingleses: um gênio em formação”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, ano 78, n. 25.274, 14 jun. 1998. Mais, p. 4.

FREYRE, G. *Tempo morto e outros tempos*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

GIORDANO, A. *A senha dos solitários: diários de escritores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017.

GUMBRECHT, H. U. *1926: living at the edge of time*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

HOVEY, J. *A thousand words: portraiture, style and queer modernism*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.

KAMZELPSKI, A. “Diário e memória”. In: PALMERO GONZÁLEZ, E.; COSER, S. (orgs.). *In: Em torno da memória: conceitos e relações*. Porto Alegre: Letral, 2017. p. 105-115.

MELLO, S. P. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

MELLO, S. P. “Os disfarces de um dândi”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, ano 78, n. 25.274, 14 jun. 1998. Mais, p. 6-7. Disponível em: <https://bit.ly/2JH9Bfj>. Acesso em: 27 mar. 2019.

MICELI, S. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. Rio de Janeiro: Difel, 1979.

PALLARES-BURKE, M. L. G. *Gilberto Freyre: um vitoriano dos trópicos*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

PEIXOTO, M. *Cadernos verdes*. Rio de Janeiro: Arquivo Mário Peixoto, s.d. Manuscritos.

PEIXOTO, M. *Diário da Inglaterra*. Rio de Janeiro: Arquivo Mário Peixoto, s.d. Manuscritos.

PEIXOTO, M. *O inútil de cada um*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

PESSOA, T. C. *O Império da escravidão: o complexo Breves no vale do café, c.1850-c.1888*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2018.

SANTIAGO, S. “Vale quanto pesa (a ficção brasileira modernista)”. In: SANTIAGO, S. *Vale quanto pesa*. São Paulo: Paz e Terra, 1982. p. 161-174.

SANTOS, C. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

SEDGWICK, E. K. *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*. Durham: Duke University Press, 2003.

SINFIELD, A. *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*. New York: Columbia University Press, 1994.

submetido em: 22 nov. 2018 | aprovado em: 1 mar. 2019



O cinema e a captura tecnológica do tempo

*Cinema and the
technological capture
of time*



Silvia Okumura Hayashi¹

¹ Docente temporária da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Departamento de Rádio, Cinema e Televisão. Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo. Foi bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e pesquisadora visitante na York University (Toronto, Canadá). E-mail: silviahayashi@gmail.com

Resumo: o objetivo deste trabalho é a análise do tempo cinematográfico pelo viés da arqueologia da mídia e dos estudos de mídia comparada. As origens tecnológicas do registro e visualização do tempo empreendidas a partir da modernidade industrial são o ponto de partida para uma investigação não cronológica de dispositivos que empreendem a visualização, captura, armazenamento e manipulação do tempo cinematográfico.

Palavras-chave: cinema; tempo; tecnologia; indústria cinematográfica; arqueologia da mídia.

Abstract: this paper examines cinematographic time in accordance with media archeology and comparative media studies. The technological origin of time register and visualization undertaken from industrial modernity are the starting point to a non-chronological investigation of devices devoted to visualizing, capturing, storing and manipulating cinematographic time.

Keywords: cinema; time; technology; film industry; media archeology.

A ferrovia, o relógio e o tempo padrão

Uma paisagem, vista através de uma moldura, que se move e se transforma ao longo do tempo. Um movimento composto pela somatória de diversos instantes fixos que resultam na indicação da passagem do tempo. Estas duas descrições poderiam facilmente se aplicar ao cinema. No entanto, não se trata precisamente dele. A paisagem emoldurada, em movimento e em transformação ao longo de um intervalo de tempo, retrata a experiência visual do viajante que percorre a estrada de ferro a bordo de um trem. O movimento composto pela somatória de instantes fixos descreve o funcionamento de um relógio e de seu ponteiro que, ao se fixar e se mover de minuto em minuto, nos mostra o passar de uma hora.

O núcleo funcional do relógio mecânico é movido por uma alternância de propulsão e parada. O movimento decorrente desta alternância é lido por meio de um mecanismo, sendo o mais comum deles composto por ponteiros e por uma face circular dividida em ângulos, a face do relógio. A necessidade de controlar movimentos e processos em máquinas está na origem do relógio enquanto artefacto mecânico e esta origem se relaciona diretamente com os processos de mecanização do movimento originados na modernidade industrial. Os cronômetros automáticos foram as máquinas mestres da industrialização (ZIELINSKI, 2006, p. 566-567).

A ideia de que o tempo marcado pelo relógio deve ser padronizado, sincronizado ao redor do mundo e de que deve existir um horário padrão, foi a resposta para um problema surgido com o desenvolvimento da malha ferroviária europeia e norte-americana. Com o surgimento da ferrovia e a consequente diminuição do tempo de viagem entre localidades, o estabelecimento de um horário unificado tornou-se uma necessidade ao final do século XIX. Em 1880 foi definida uma hora padrão ferroviária na Inglaterra, e em 1883, na Alemanha. A determinação de um horário padrão mundial ocorreria no ano seguinte, 1884, com a divisão do globo terrestre em 24 zonas e o estabelecimento do meridiano de Greenwich como marco da hora zero. A independência de cada localidade na determinação de seu horário foi eliminada e uma primeira rede mundial governada por um aparato técnico se estabeleceu. (SCHIVELBUSCH, 1986, p. 42-44).

Os relógios sincronizados da hora nacional de um país e as zonas de tempo mundiais pressupõem a necessidade de uma precisão na medida do tempo. Neste sentido, a produção de instrumentos que apurassem intervalos de tempo cada vez menores foi um dos adventos tecnológicos da segunda metade do século XIX, seja no desenvolvimento de cronômetros que medissem o tempo com a maior

precisão possível na medida dos segundos, ou a de aparatos que tornassem possível a visualização de uma fração de segundo. O caminho para o advento do cinema se traça dentro desta conjuntura tecnológica na qual a investigação do tempo e a ideia de que era possível desmembrá-lo, visualizá-lo e repeti-lo são centrais.

O registro do tempo cinematográfico, ou as imagens em movimento que podem ser capturadas e projetadas numa tela, implica no estabelecimento de uma continuidade que se constitui a partir da descontinuidade. O tempo cinematográfico não é contínuo, ele é constituído por uma série de fragmentos justapostos, intervalos de tempo, os fotogramas (MULVEY, 2006, p. 24). Dividir o tempo em intervalos, de modo que estes possam ser infinitamente desmembrados, é o princípio do Paradoxo de Zeno, um problema filosófico enunciado por Zeno de Elea sobre o qual Bergson discorre em *Matière et mémoire* (1896). O enunciado de Zeno propõe um problema matemático no qual o tempo e o espaço podem ser infinitamente divididos: Aquiles e a tartaruga competem em uma corrida. A tartaruga parte antes de Aquiles e toma uma determinada distância. O espaço percorrido por Aquiles e pela tartaruga, assim como o tempo no qual este espaço é percorrido, pode ser infinitamente dividido. Assim, o número de deslocamentos necessários para que Aquiles ultrapasse a tartaruga é infinito e, portanto, ele nunca o fará.

O problema matemático enunciado no Paradoxo de Zeno é uma formulação segundo a qual a percepção do movimento, ao contrário do que apontam os nossos sentidos, não passa de uma ilusão. A questão da divisibilidade do tempo e do movimento é questionada por Bergson, que os trata como uma progressão, uma duração, não como uma linha que pode ser infinitamente dividida (BERGSON, 1896, p. 88). A data de publicação de *Matière et memoire* coloca o trabalho de Bergson em uma perspectiva histórica na qual os dispositivos de registro do movimento e do tempo se encontravam em um contexto de efervescência técnica e cultural. O cinematógrafo dos irmãos Lumière fora levado a público em 1895. O contexto do desenvolvimento tecnológico das formas de registro do tempo e do movimento não podem ser desprezados ao examinarmos o pensamento de Bergson sobre estas questões.

As experiências de Marey e Muybridge e a captura tecnológica do tempo

O advento da fotografia definiu a possibilidade de fixação mecânica de uma imagem e de um instante. O registro da imagem em movimento aconteceria pouco mais de meio século depois, com o desenvolvimento do rolo de filme flexível e perfurado. Em meio a estes dois intervalos de tempo, uma forma de registro do

movimento baseada na matriz fotográfica foi desenvolvida contemporaneamente por Étienne Jules Marey e Eadweard Muybridge. Para a investigação do movimento de animais e seres humanos, Muybridge e Marey desenvolveram dispositivos capazes de produzir séries de fotografias em um intervalo curto de tempo e, assim, revelar nuances do movimento que não podiam ser aferidas a olho nu.

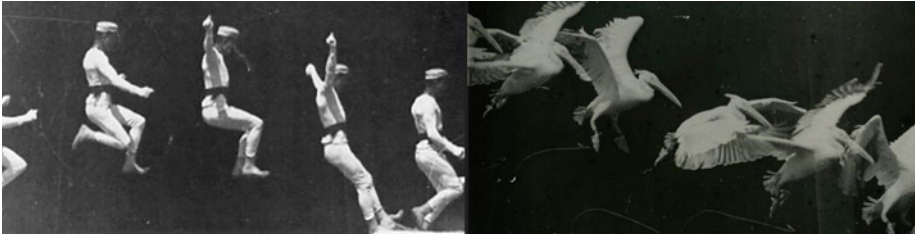


Figura 1: Imagens produzidas pelo *chronophotographe* de Marey.
Fonte: www.archive.org

O *chronophotographe* (1882) de Marey se assemelhava a uma espingarda sobre a qual se encontrava um tambor carregado com material fotográfico. Com o *chronophotographe* era possível produzir 12 imagens no intervalo de um segundo, e estas imagens eram gravadas numa única chapa fotográfica. O *zoopraxiscope* (1879-1880) registrava imagens, que eram produzidas com múltiplas² câmeras (12 a 24) alinhadas e que eram acionadas pelos fios rompidos pelos cavalos ou outros animais que se deslocavam em frente a elas. No final dos anos 1990, este mesmo princípio viria a ser usado como um recurso para a produção de efeitos visuais denominados *bullet time*³. Neste tipo de efeito, a câmera cinematográfica é substituída por diversas câmeras fotográficas que rodeiam o objeto a ser registrado e disparam num intervalo curto de tempo, produzindo uma visão deste mesmo objeto ao longo de 360 graus.

A visualização do tempo nas experiências de Marey e Muybridge em muito se assemelha ao uso de *keyframes*, uma técnica de animação utilizada de forma analógica e digital. Os *keyframes* são os *frames* inicial e final de um movimento. Na animação analógica, o desenhista sênior produz estes quadros principais, e os assistentes produzem os desenhos que preenchem o intervalo entre estes dois pontos.

² O dispositivo criado por Muybridge poderia ser descrito como uma espécie primitiva de multicâmera.

³ *Bullet time* é o nome de um efeito visual digital que potencializa os efeitos de variação de velocidade. Este efeito foi utilizado no filme *Matrix* (dir. Wachowski Brothers, 1999).



Figura 2: *Keyframes* de uma animação analógica marcam as posições inicial e final do movimento.
Fonte: Preston Blair. *Advanced Animation* (1949)



Figura 3: Os *keyframes* de uma animação digital marcam as posições inicial e final do movimento.
Fonte: www.sideplayer.com

No caso da animação computadorizada, o animador cria os pontos-chave da animação e um software se encarrega do preenchimento da lacuna entre estes pontos. A forma como visualizamos o movimento nas experiências de Marey e Muybridge também se assemelham a um outro recurso usado em animação, o *animatic*, uma espécie de rascunho da animação na qual apenas os *keyframes* foram produzidos.

O trabalho desenvolvido por Marey e Muybridge para o estudo do movimento animal e humano deixou como legado centenas de milhares de imagens

que desnudam as ações mais triviais: andar, engatinhar, saltar, jogar uma bola, esvaziar um balde de água, a valsa, atletas em ação, gatos que caem, cavalos, pássaros e bisões em movimento. A procura pela fixação de eventos e ações efêmeras também será a tônica dos primórdios da imagem em movimento.

A imagem em movimento, o *frame rate* e a seta do tempo

O desenvolvimento do filme flexível, um material que permite a múltipla exposição fotográfica em maior extensão, não demorou a acontecer. A captura e o armazenamento tecnológico do tempo, na forma cinematográfica, pressupõe o registro isomórfico do movimento. Para que este requisito técnico seja contemplado, a quantidade de etapas fixas que compõe um determinado período de tempo deve ser suficiente para reproduzir o movimento com a maior fidelidade possível e com um uso otimizado dos recursos necessários para o registro.

O registro e a reprodução isomórficos do movimento e do tempo foram tecnicamente solucionados com o estabelecimento de uma frequência de gravação de imagens que atendesse a esta demanda. Na edição de dezembro de 1956 da revista *Cahiers du Cinéma*, Jean-Luc Godard afirma no texto “Montage mon beau souci” que, se a direção é o olhar, a montagem é a batida do coração (GODARD, 1956). Se tomarmos como pressuposto que cada segundo de um filme é a montagem dos fotogramas que o compõe, podemos afirmar que o pulso original do cinema batia com a frequência de 16 fotogramas por segundo (fps) e que este pulso aumentou com advento do som e se estabeleceu com a frequência de 24fps. O *frame rate* é o pulso padrão da imagem em movimento.

A grifa, mecanismo que transporta o filme para a exposição de cada um dos fotogramas na câmera ou para a projeção de cada imagem no projetor, opera com a frequência determinada pelas convenções do *frame rate*. Como o mecanismo do relógio, a grifa move uma extensão de filme, para, e se move novamente, expondo um novo trecho de celuloide. A frequência constante deste mecanismo produz a imagem em movimento fluido e a exibição desta imagem acontece na face do relógio própria ao cinema, a tela (ZIELINSKI, 2006, p. 567).

As questões do *frame rate* dos cinemas silencioso e sonoro, e da eletricidade são essencialmente correlatas. No período silencioso da imagem em movimento, o *frame rate* de 16 fotogramas por segundo foi estabelecido como uma frequência na qual o registro do movimento era percebido de forma fluida. No entanto, as câmeras e projetores não necessariamente operavam nesta velocidade e a eletricidade não era indispensável para a filmagem ou projeção. Com o surgimento do cinema sonoro, o

registro e a reprodução de filmes numa velocidade padrão tornou-se indispensável, pois o som quando gravado e reproduzido em diferentes velocidades se distorce e perde fidelidade, podendo até mesmo tornar-se irreconhecível. E para registrar e exibir filmes na velocidade padrão de 24fps⁴, passou a ser imprescindível o uso da corrente elétrica, e os processos manuais, como as câmeras e projetores movidos a manivelas, foram abolidos na realização dos filmes sonoros. O som, desta maneira, teria temporalizado a imagem ao padronizar e estabilizar a velocidade do filme. O filme sonoro é denominado por Michel Chion como “cronográfico”, ou como o filme que inscreve o tempo, bem como o movimento (CHION, 1994, p. 16-17).

Além do estabelecimento de um *frame rate*, o tempo da imagem cinematográfica deveria obedecer a uma direção. Assim como a ferrovia, o relógio, e a linha de produção, também produtos da modernidade industrial, o cinema de matriz industrial é um artefacto de linearização do tempo⁵.

A ideia de uma progressão do tempo, neste contexto, implica na ideia de que este segue uma direção estabelecida pela seta do tempo (*arrow of time*). Uma representação gráfica composta por uma seta que aponta para o lado direito que convencionou que o tempo corre em uma única direção. A seta do tempo faz parte dos estudos da termodinâmica, cujas leis afirmam que a troca de calor entre os corpos ocorre do corpo mais quente em direção ao corpo mais frio, sendo que esta troca de calor não é reversível e ocorre ao longo do tempo. O estudo da termodinâmica se desenvolve a partir do uso massivo dos motores a vapor empregados no deslocamento ferroviário, e respondeu ao problema da minimização do desperdício de energia no deslocamento das locomotivas. Antes do advento da termodinâmica e do conhecimento da entropia, segundo Michel Serres, o mundo não possuía uma idade.

A teoria do calor, dos motores e dos reservatórios assume diferenças, mistura e irreversibilidade. História e entropia são inventadas num único golpe. Aqui temos um novo tempo, a trágica ideia da degradação e a patética esperança de um fluxo de vida que poderia correr em outra direção. (SERRES, 1975, p. 73)

⁴ As padronizações técnicas da indústria cinematográfica, como *frame rate*, sistema de cor, definição, entre outras, são definidas pela SMPTE (Society of Motion Picture and Television Engineers).

⁵ No escopo deste estudo tratamos da linearização do tempo empreendida pelo cinema industrial ou pela indústria cinematográfica e, mais objetivamente, a linearidade do material do rolo de película cinematográfica. A construção do tempo cinematográfico não se rende a essa noção totalizante de linearidade. Dentre os muitos trabalhos que podemos citar, ainda nos primórdios do cinema, está a obra de Sergei Eisenstein, que em seus filmes e produção teórica se contrapôs à montagem griffithiana de base narrativa e linear.

A ideia de que o tempo funciona linearmente como uma seta que nos leva do passado para o futuro pode ser útil para o desenvolvimento da ciência e para aplicações tecnológicas, mas não se pode isolar esta ideia da construção cultural, histórica e ideológica que a fundamenta (GROOM, 2013, p. 12).

A forma de representação do tempo implícita na seta do tempo é problematizada por Serres quando ele compara o tempo disposto como linha (a seta) ao tempo representado em um círculo desenhado sobre um lenço. A distância entre os pontos de tempo no lenço plano, dobrado ou amassado muda completamente. Serres aponta que o tempo, da forma como nos relacionamos com ele, é representado sob a forma da geometria plana. A seta do tempo e o relógio circular, dividido em graus, com dois raios que apontam ângulos confirmam esta afirmação de Serres. O tempo representado alternativamente no lenço seria uma forma topológica de figurar esta mesma medida. Assim, haveria a confusão do tempo com a forma geométrica por meio da qual ele é medido (SERRES, 1995, p. 60-61).

A linearidade e a seta do tempo são formas de experiência do tempo que se encontram na origem do cinema, mas não apenas nele. A termodinâmica e sua aplicação no motor a vapor fazem parte de um cenário mais amplo, no centro do qual se encontra a produção industrial. A analogia entre a linha de produção da indústria e a forma de produção e recepção do cinema é inequívoca e parece fechar um circuito. A forma por meio da qual o tempo é gerido na produção da indústria se replica nos entretenimentos produzidos por outras indústrias e que se destinam aos seus trabalhadores em seu tempo livre. Ocupar todo o tempo, seja o da produção ou o ócio, de uma forma sistematizada, parece ter sido uma das grandes realizações da modernidade industrial. E isolar o cinema deste contexto seria a princípio um equívoco.

A visualização gráfica do tempo: a *timeline* e o *timecode*

O tempo cronológico que corre numa linha, do passado em direção ao futuro, é uma representação que pode ser encontrada sob muitas formas: calendários, anuários, e o próprio relógio tem essa mesma função. A visualização do tempo como um diagrama, uma série de pontos que podem ser associados a eventos, é algo com o qual estamos habituados. A construção cultural que se encontra no fundo desta familiaridade pode ser desvelada com a informação histórica de que os antigos romanos não possuíam uma noção linear do tempo e de datas, mas que eles associavam inumeráveis interconexões entre eventos e pessoas (NAGEL, 2013, p. 17-19).

A visualização gráfica do tempo ainda era um conceito estranho em meados do século XVIII. Os gráficos de Joseph Priestley que representavam as biografias de eventos e figuras históricas, *The chart of biography* (1756) e *The new chart of History* (1769), eram acompanhados de panfletos que auxiliavam a compreensão dos diagramas que relacionavam uma linha do tempo com eventos históricos e biografias.

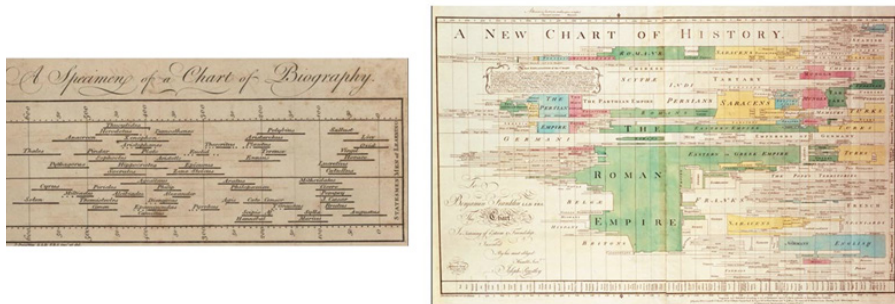


Figura 4: Gráficos de biografias (E) e História (D), de Joseph Priestley.
Fonte: Wikipedia.org

The chart of biography (1756) representava as vidas de homens famosos ao longo de 2.950 anos. O mesmo princípio foi utilizado por Priestley para a representação de fatos históricos. A ideia de linearizar informações e condensá-las de forma gráfica tinha por objetivo o uso educativo. A funcionalidade dos gráficos de Priestley fez com que o uso da linha do tempo passasse a ser comum. Mas, além da efetividade na apreensão de informações, a forma de representação do tempo proposta neste tipo de gráfico pressupunha a ideia de progresso histórico, um conceito muito prezado no século XVIII e que até hoje baliza a nossa percepção da história (ROSENBERG; GRAFTON., 2012).

A indústria, de forma geral, utiliza ostensivamente fluxogramas que relacionam o tempo e as etapas de produção; com o cinema não seria diferente. Na produção cinematográfica, a linearização gráfica do tempo tornou-se uma ferramenta onipresente nas mais diversas etapas da realização de um filme. Um roteiro pode ser analisado de acordo com um gráfico de tempo onde estão marcadas as peripécias do enredo, e os acontecimentos devem suceder obedecendo a um determinado padrão de tempo. Os manuais de roteiro que partiam deste princípio foram abundantes nos anos 1990 e tinham Syd Field (1995) como autor icônico. Nos anos 2000, Robert Mckee (2006) ocupa uma posição semelhante.

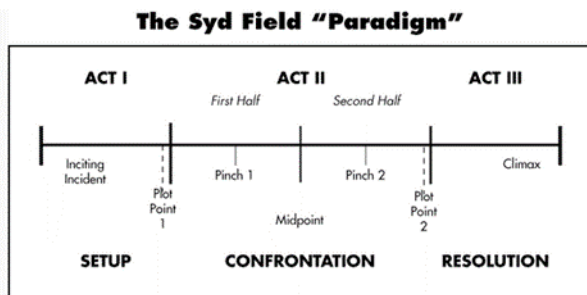


Figura 5: Gráfico narrativo de Syd Field.
 Fonte: Scriptmag.com

As etapas de produção cinematográfica são controladas por meio de cronogramas físico-financeiros que, na prática, nada mais são do que uma linha do tempo onde estão descritas tarefas e gastos relacionados a elas. Os exemplos são abundantes. Nos trabalhos de pós-produção, ainda com o uso de equipamentos analógicos, eram feitos mapas de mixagem que apontavam os tempos de entrada dos áudios que compunham a banda sonora de um filme (*sound cue sheets*).

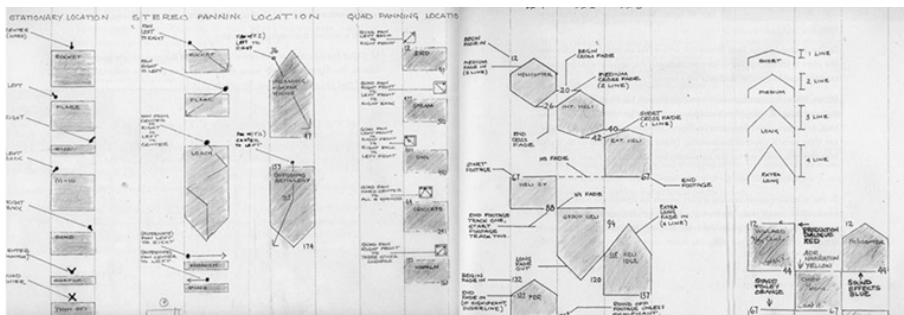


Figura 6: Mapas de mixagem de Walter Murch para o filme *Apocalypse now* (1979), dirigido por Francis Ford Coppola.

Fonte: Ondaatje, Michael. *The conversations: Walter Murch and the art of editing film* (2002)

Apesar da onipresença de linhas do tempo no sistema de produção cinematográfica, a consolidação da *timeline* como uma das ferramentas que fazem parte do aparato fílmico aconteceu com o advento da edição digital. A mesa de montagem digital basicamente é composta por uma linha do tempo, a *timeline*, e uma tela onde se pode visualizá-la. Os outros componentes da mesa de edição digital são as ferramentas disponíveis para a manipulação das imagens e sons, e uma interface que possibilita o acesso ao banco de imagens e sons disponíveis.

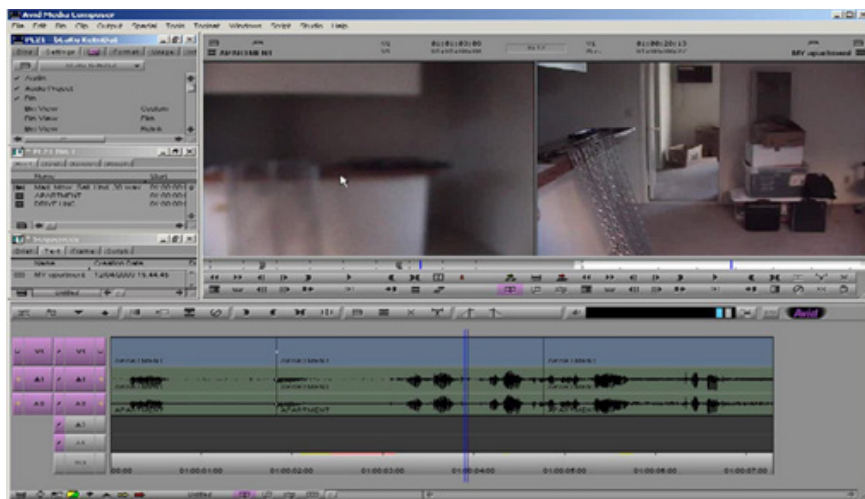


Figura 7: *Workspace* do software de edição *Avid Media Composer*.

A *timeline* presente nos equipamentos de edição digital é uma interface gráfica do tempo que pode ser preenchida com imagens e sons. Ela é o espaço virtual no qual os pedaços, também virtuais, de imagens e sons são colocados em sequência e assim reproduzem o filme. Esta *timeline* por si só não contém o filme editado, como acontecia com o rolo de filme montado analogicamente. Ela é um conjunto de endereçamentos, de instruções, que se relacionam com o banco de imagens e sons de um determinado projeto.

O uso de ferramentas eletrônicas para a realização de filmes produziu uma outra forma de indexação entre o tempo e sua contagem. Nas formas analógicas de produção, o tempo cinematográfico podia ser contado sob a forma do relógio (horas, minutos, segundos), sob a forma de fotogramas (com a frequência padrão de 24 fotogramas a cada segundo), e também por meio de uma unidade de medida de comprimento, o pé. São numerosos os relatos dos princípios da história do cinema que descrevem o comércio de filmes a partir das unidades de medida de comprimento. Assim como um alfaiate comprava tecidos por metro, um exibidor de filmes comprava rolos de filmes por pés. Quatrocentos pés era o comprimento padrão de uma lata de filme 35 mm, e esta correspondia a 4 minutos e 30 segundos. Para o filme 16 mm esta mesma medida correspondia a 10 minutos. Os rolos de filme exibidos nos cinemas tinham a extensão limite de dois mil pés, ou aproximadamente 22 minutos. Para identificar cada um dos fotogramas a cada pé era impressa uma numeração nas bordas dos rolos de filme.

A relação do filme com uma medida física deixou de fazer sentido quando os meios eletrônicos de captação passaram a ser utilizados para o registro das imagens em

movimento. No vídeo, uma forma de gravação de imagens e sons em fita magnética a extensão do suporte de gravação não determinava mais uma indexação com o tempo. A identificação de cada imagem passou a ser feita através do *timecode*, um sinal eletrônico que indexa cada imagem de vídeo a uma numeração vinculada a um relógio dividido em unidades de hora, minuto, segundo e *frame*. O *timecode* é um sistema de sincronização eletrônica, criado e padronizado pela SMPTE. O uso deste padrão iniciou-se na produção televisiva e se estendeu na produção cinematográfica quando esta passou a adotar dispositivos eletrônicos (KONIGSBERG, 1987, p. 379). A indexação do tempo em oito casas numéricas, duas para as horas, duas para os minutos, duas para os segundos e duas para os *frames*, garante que nem um único intervalo de tempo deixe de corresponder a um endereçamento.

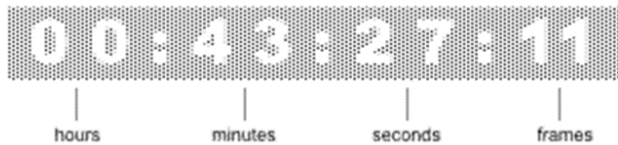


Figura 8: SMPTE *timecode*.
Fonte: SMPTE

No advento do *timecode*⁶, uma outra rede influencia de forma direta a definição de uma contagem de tempo padronizada, a rede elétrica. O *timecode* obedece a dois padrões: 25 *frames* por segundo e 29,97 *frames* por segundo. A contagem de 25 *frames* é adotada nas regiões onde a corrente elétrica funciona com a frequência de 50Hz, sendo o *timecode* equivalente à metade da frequência da corrente elétrica. Os países europeus usam esta contagem. Nas regiões do mundo onde a corrente elétrica funciona a 60Hz, a contagem do *timecode* obedecia ao mesmo princípio, com a frequência de 30 *frames* por segundo. Com a chegada da cor à transmissão televisiva, a velocidade de contagem do *timecode* foi reduzida em 0,1%, resultando na velocidade de 29,97 *frames* por segundo. Esta diminuição de velocidade gerou um problema prático: o tempo impresso no *timecode* não mais equivalia à duração real. Para as transmissões televisivas este era um problema de ordem maior e foi preciso criar um novo *timecode* que imprimitesse o tempo preciso. A partir desta demanda, foram estabelecidos dois padrões de *timecode*,

⁶ Os tipos de *timecode* e as suas diferentes frequências são definidas pela SMPTE e são adotadas para a fabricação de equipamentos e também para a padronização técnica de exibição em cinema e *broadcast*.

denominados *drop frame* e *nondrop frame*. O *timecode drop frame* compensa a diferença de velocidade eliminando a contagem de dois *frames* a cada minuto, com exceção dos minutos múltiplos de 10. O *timecode nondrop frame* conta todos os *frames* e, assim, não reflete o tempo real; ele é, neste aspecto, impreciso.

O máximo controle do tempo é a funcionalidade primordial do *timecode*. Ele é uma ferramenta usada para a sincronização de equipamentos de gravação e pós-produção. As nomenclaturas adotadas nas técnicas relacionadas ao *timecode* deixam transparecer o objetivo de se dominar o tempo. Para que uma série de equipamentos que registram um mesmo evento funcionem com a mesma indexação de tempo, é utilizada uma técnica denominada *Generator lock* ou *Genlock*. Nela, um equipamento gera uma informação de tempo denominada *master*. Esta informação é injetada nos equipamentos de câmera e áudio, que se tornam *slaves* deste gerador de tempo principal. Naturalmente, como qualquer instrumento mecânico, o *timecode* não é infalível. As terminologias relacionadas às imperfeições do *timecode* são descritas como as patologias do *timecode*. Os tipos de patologias mais comuns são a deriva, a ambiguidade e a quebra. Estes termos descrevem os casos nos quais os *timecodes* de diferentes equipamentos, que deveriam funcionar sincronicamente após o estabelecimento das relações *master-slave*, operam de forma independente, irregular e sem sincronia. Nas patologias do *timecode*, este tempo mecânico hesita, manca, para e flutua. As causas destas patologias do são variadas e, como muitas doenças, de difícil diagnóstico e cura (PEMMARAJU, 2011).

O *timecode*, a sincronia entre o relógios e, conseqüentemente, entre tempos é o tema de dois trabalhos muito distintos. No filme *Timecode* (1999), dirigido por Mike Figgis, vemos um enredo que se desenrola em tempo real e em sincronia, numa tela dividida em quatro quadrantes, similares aos das câmeras de circuito fechado de vigilância. Trata-se de uma problematização de cada um dos princípios técnicos que estão na origem da tecnologia do *timecode*.



Figura 9: *Timecode* (1999), dirigido por Mike Figgis.

Numa via distinta, Felix Gonzalez Torres colocou lado a lado dois relógios idênticos que marcam o mesmo horário. Este trabalho sem título foi denominado *Perfect lovers* (1991). Os dois relógios são os corações de Gonzalez Torres e de seu amante, Ross Lawcock. Os pulsos dos relógios são as batidas dos corações. Com o passar do tempo, os relógios fatalmente sairiam de sincronia ou parariam definitivamente de funcionar. Lawcock faleceu alguns meses depois da criação do trabalho e cinco anos antes de Gonzalez Torres.



Figura 10: “Untitled”(Perfect lovers), obra de Felix Gonzalez Torres(1991).

Fonte: Moma.org

O cinema ou a máquina de ver do tempo

A gravação, o armazenamento e o arquivamento do tempo são propósitos de alguns dos aparatos tecnológicos da modernidade industrial. Antes do advento da fotografia, do fonógrafo e do cinema, o armazenamento do tempo podia ser feito apenas por meio de escritos e de partituras musicais. Em *A galáxia de Gutenberg*, Marshal McLuhan descreve a criação da tipografia e da palavra impressa como uma máquina da imortalidade (MCLUHAN, 1977, p. 277). A possibilidade de ter acesso ao passado foi descrita por Thomas Edison como um dos grandes fascínios do fonógrafo. Gravar e reproduzir o som seria uma forma de rever um tempo no qual já não nos encontramos mais (MILLER, 2004, p. 69). No cinema, esta possibilidade de ver o tempo tornou-se ainda mais tangível, por meio da imagem em movimento, que juntamente com a visão do desdobrar do tempo nos dão como efeito a impressão de lidarmos com uma reprodução em tempo presente (ORLOW, 2007, p. 178-179).

A capacidade do artefacto cinematográfico de capturar o tempo, reproduzi-lo, arquivá-lo e também de produzir formas de manipular a visualização do tempo faz do cinema uma máquina do tempo por excelência (ZIELINSKI, 2006, p. 566-567). Este termo, máquina do tempo – um aparato mecânico que permitiria a uma pessoa viajar para o passado e futuro –, foi cunhado por H. G. Wells no romance de ficção científica *The time machine* (1895). O tempo está inscrito no registro cinematográfico seja de maneira técnica ou metafórica. O jargão técnico utilizado no cinema está repleto de referências ao tempo: tempo de duração, *timing* da atuação, tempo de filmagem, tempo de exibição, tempo real, sensação de tempo. O filme é resultante de inúmeros processos nos quais a presença do tempo é recorrente, e não implica necessariamente na produção de uma experiência do tempo para o espectador. Pelo contrário, o senso comum nos diz que os melhores filmes são aqueles nos quais nem vemos o tempo passar, e os produtos da máquina de ver o tempo são mais apreciados quando nos fazem esquecer-lo.

O registro da imagem em movimento no filme se opera por meio da exposição de uma película de celuloide, banhada de sais de prata, através de um obturador que alterna intervalos de luz e escuridão. Nesta forma de gravação, o tempo é inscrito no celuloide através da luz que altera os sais de prata a cada fotograma. A distribuição dos sais na película não obedece a nenhum padrão, ele muda ao longo da superfície do filme e reforça a sensação de uma passagem de tempo. Cada fotograma, assim como os instantes de tempo, tem uma composição única, seja na sua base material ou no evento que ele registra. A captação de imagens em suporte digital

opera de uma forma diferente. Em primeiro lugar, as câmeras digitais não possuem obturadores, e a imagem digital, ao contrário do filme, não pisca (*flick*). A falta de um *flicker* na imagem digital é comparada por Babet Mangolte à ausência de batimentos cardíacos (MANGOLTE, 2003, p. 263).

A ausência do obturador não é a única diferença entre o filme e o suporte digital. Um outro fator é ainda mais importante no que tange ao tempo: a forma de gravação de imagens em suporte digital é radicalmente diferente daquela do filme embebido em emulsão de sais de prata. Na forma de registro digital de imagens, existe uma estrutura fixa de pixels que formam linhas, e estas linhas, uma acima da outra, produzem o espaço do fotograma. Podemos comparar a estrutura da imagem digital com um muro formado por tijolos perfeitamente alinhados de forma ortogonal. A imagem analógica gravada em celuloide banhado por sais de prata, por sua vez, poderia ser comparada a uma superfície caoticamente preenchida por grãos de areia.

Um outro fator diferencia as formas analógica e digital de gravação de imagens. A inscrição de imagens digitais é feita sob a forma de um *bitmap*, ou *pixmap*, no qual cada pixel é uma unidade de informação que guarda valores de luz e cor. Para otimizar a performance de gravação de imagens, o registro digital é geralmente feito através de algoritmos de compressão que trabalham de forma a privilegiar alterações no objeto registrado e a descartar o que eventualmente é considerado redundante. Ilustrando essa forma de funcionamento do algoritmo de compressão: ao registrarmos, com a câmera fixa, um plano geral de um indivíduo que dorme em uma cama, o algoritmo de compressão tratará tudo que não sofre alteração (as paredes e o chão do quarto) como uma imagem invariável que se repete a cada *frame*. Desta maneira, temos uma espécie de tempo fixo no ambiente do quarto e um tempo fluido nos movimentos do indivíduo que dorme. Se esta mesma imagem fosse registrada em filme, cada um dos fotogramas teria uma composição única, a cada instante. Um filme como *Sleep* (1963), dirigido por Andy Warhol, seria certamente diferente se realizado em formato digital. Se esta forma de processamento digital de imagens proporciona uma economia de recursos, esta vai de encontro à natureza não repetível do tempo e as pequenas diferenças entre cada instante. O filme, com sua emulsão caótica de sal de prata reproduziria de maneira mais fiel o decorrer do irrepitível do tempo. Já o registro digital de imagens, baseado numa grade fixa de pixels, seria o equivalente a uma representação gráfica do tempo. No suporte digital, o tempo é um mapeamento do espaço, ou uma forma de geografia (MANGOLTE, 2003, p. 264).

A migração do processo de produção para o ambiente digital revolucionou a forma como a imagem em movimento lida com a manipulação do tempo. O senso

comum nos diz que a montagem é o processo que define o tempo de um filme. Mas, além da questão dos tempos do filme que são determinados pela montagem, os equipamentos de edição digital permitiram uma nova forma de se operar o tempo em um filme. Nestes equipamentos, o tempo pode ser tratado como um efeito e uma definição da velocidade dos planos de um filme e, conseqüentemente, da temporalidade das imagens. Se estende da produção para a etapa da pós-produção.

Nos softwares de edição digital os efeitos relacionados ao tempo estão à disposição do montador, dentro de menus. O uso destes efeitos é tão simples ou banal quanto a geração de gráficos de texto ou a transição de uma imagem a outra por meio de uma fusão. Os efeitos de velocidade podem produzir imagens linearmente aceleradas (*fast*), desaceleradas (*slow motion*), estáticas (*freeze frames*) ou, ainda, a variação de velocidade numa mesma imagem. Estes recursos fazem parte dos pacotes de efeitos presentes na maioria dos softwares de edição digital. A plataforma Avid possui um menu específico para os efeitos de velocidade, e a principal ferramenta dedicada à manipulação do tempo tem a curiosa denominação de *timewarp*.

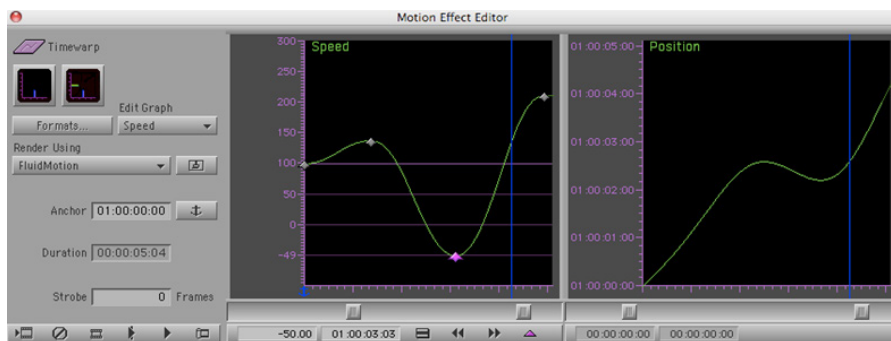


Figura 11: Interface do efeito Avid *timewarp*.

No efeito *timewarp* é possível estabelecer diferentes velocidades que se sucedem ao longo de uma mesma imagem. Para isto, basta desenhar uma curva no gráfico da velocidade. No jargão dos profissionais da pós-produção, este tipo de efeito recebe a denominação de “rampa”. O uso de *keyframes* e a possibilidade de manipular a velocidade *frame a frame* fazem do efeito *timewarp* uma ferramenta própria para a produção de animações nas quais o objeto a ser animado é o tempo, e este tempo produzido como uma animação é especificamente criado na pós-produção.

A manipulação visível da velocidade da imagem cinematográfica não é a única forma de efeito relacionada ao tempo. Uma outra forma de efeito de tempo que pode ser apontada em diversos filmes realizados ao longo da história do cinema

é a dos filmes que decorrem do que se convencionou chamar de “tempo real” (*real time*). Neste gênero de filme, o tempo narrativo e a duração coincidem e, geralmente, este é um dos seus grandes atrativos. A capacidade do cinema de registrar o tempo, neste caso, é aplicada de forma literal, e o cinema novamente aponta as suas conexões com o relógio. A produção de um tempo cinematográfico que emula com máxima precisão o tempo real é uma forma de efeito temporal que se apropria da narrativa. Em um universo de produção audiovisual repleto de produtos nos quais o tempo é compactado e distendido a todo instante, a uma emulação do tempo real pode ser uma forma de experimentação de características coreográficas. Neste tipo de filme, o relógio é o mestre (*master*) e tudo o que deve acontecer diante das câmeras e nos processos de pós-produção (*slaves*) está submetido à tirania deste relógio. De tempos em tempos são produzidos filmes nos quais esta relação de poder está no centro do enredo. Em *Punhos de campeão* (*The Set-Up*, 1949), dirigido por Robert Wise, acompanhamos a vida de um boxeador ao longo de 72 minutos. As sucessivas aparições de relógios e de menções ao horário marcam a pontualidade do enredo do filme. Os exemplos seguem. no filme *Titanic* (1997), dirigido por James Cameron, um dos desafios nos âmbitos técnico e narrativo era o de reproduzir o naufrágio do navio em tempo real, o que de fato foi realizado. A série de televisão *24 horas* (24, 2001-2010), a cada temporada, narra por completo um dia turbulento da vida de um agente secreto.

Um exemplo extremo de tempo real pode ser encontrado na vídeo instalação *The Clock*, produzida por Christian Marclay em 2010 e exibida pela primeira vez na galeria White Cube, em Londres. Trata-se literalmente de um vídeo-relógio composto pela montagem de 24 horas de milhares de fragmentos de material de arquivo (composto por filmes de todos os gêneros) que reproduzem de forma sincrônica as 24 horas do dia. Os espectadores que adentravam a vídeo-instalação frequentemente eram vistos olhando para os próprios relógios no intuito de conferir a sincronia do vídeo. Em *The clock*, o tempo real se transforma em tempo de espera (KRAUSS, 2011 p. 217).

No outro pólo do cinema, o da recepção pelo espectador, a emergência de novas tecnologias de reprodução de imagens em movimento tornou mais complexa a relação do espectador com o tempo cinematográfico. No período anterior à popularização de equipamentos domésticos de reprodução de imagens em movimento (videocassetes, reprodutores de DVD, computadores, *tablets*), um espectador podia assistir um filme de uma só maneira: do começo ao fim, na velocidade padrão de exibição. Os aparatos cinematográficos que subvertiam esta relação (as mesas de edição) estavam restritas ao ambiente da produção profissional

ou aos centros de pesquisa (cinematecas, arquivos de filmes). Pausar um filme numa determinada imagem era um ato quase impensável para o espectador. Com a popularização dos reprodutores domésticos de filmes, uma nova forma de vê-los se abriu. Pausar, acelerar e interromper o fluxo de um filme passaram a ser ações possíveis, bem como assistir repetidamente a um mesmo trecho. Esta forma de relação com o tempo cinematográfico não constituiu propriamente uma novidade. No ambiente dos *vaudevilles*, onde foram exibidas as primeiras imagens em movimento, a manipulação do tempo através destes mesmos recursos era um dos grandes atrativos para o público do primeiro cinema (MULVEY, 2006, p. 8). As repetições, pausas, acelerações e movimentos reversos que os reprodutores domésticos possibilitaram ao espectador não podem ser desvinculadas de uma forma de excitação com o poder e com uma soberania de onipotência infantil de se brincar com o tempo e com a lógica da causalidade temporal (MICHELSON, 1990, p. 22). O acesso à manipulação do tempo através de um aparelho reprodutor de imagens não necessariamente transforma este espectador no que Laura Mulvey descreve como um espectador engajado, ou *pensive spectator* (MULVEY, 2006, p. 181). A possibilidade de olhar para o tempo passado, pausar imagens e examiná-las em detalhe, e a permanente ciência do ato de olhar para as imagens e o deleite que se obtém com esse ato se aproximam a uma lógica de atração (GUNNING, 2006) mais do que de engajamento.

A indústria audiovisual produz e vende imagens e movimento, fatias de tempo, passatempos, o tempo transformado em mercadoria. Do tempo transformado em *commodity* pelo cinema podem ser geradas incontáveis outras mercadorias, hoje ele pode ser armazenado e vendido em prateleiras (MULVEY, 2006, p. 161). O tempo cinematográfico é um produto da tecnologia que se desenvolveu no contexto da modernidade industrial, e tudo nele é contaminado pelas questões relacionadas a esta origem. O pulso do tempo cinematográfico pode ser o da batida do coração descrita por Godard, mas, de forma geral, ele está mais próximo da pulsação do relógio do que gostaríamos de admitir.

Referências

- BERGSON, H. *Matière et memoire*. Paris: Felix Alcan, 1896.
- CHION, M. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- FIELD, S. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

GODARD, J. L. “Montage mon beau souci”. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 65, p. 30-31, 1956.

GROOM, A. (org.). *Time*. Cambridge: MIT Press, 2013.

GUNNING, T. “The cinema of attraction[s]: early film, its spectators and the avant-garde”. In: STRAUVEN, W. (org.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. p. 382-388.

KONIGSBERG, I. *The complete film dictionary*. London: Bloomsbury, 1987.

KRAUSS, R. “Clock Time”. *October*, Cambridge, n. 136, p. 213-17, 2011.

MANGOLTE, B. “Afterward: a matter of time: analog versus digital, the perennial question of shifting technology and its implications for an experimental filmmaker’s odyssey”. In: ALLEN, R.;

TURVEY, M. (ed.). *Camera obscura, camera lucida: essays in honor of Annette Michelson*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003. p. 261-274.

MICHELSON, A. “The kinetic icon in the work of mourning: prolegomena to the analysis of a textual system”. *October*, Cambridge, n. 52, p. 16-39, 1990.

MILLER, P. *Rhythm Science*. Cambridge: MIT Press, 2004.

MCKEE, R. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita do roteiro*. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006.

MCLUHAN, M. A. *Galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

MULVEY, L. *Death 24x a second: stillness and the moving image*. London: Reaktion Books, 2006.

NAGEL, A. The plural temporality of the work of art. In: GROOM, A. (org.). *Time*. Cambridge: MIT Press, 2013.

ORLOW, U. “The dialectical image: la jetée and photography-as-cinema”. In: CAMPANY, D. (org.). *The cinematic*. Cambridge: MIT Press, 2007.

PEMMARAJU, G. “Misbehaving clocks: a primary pathology of timecode troubles”. 3 *Quarks Daily*. [S. l.], 9 maio 2011. Disponível em: <http://bit.ly/2Vfq0rG>. Acesso em: 8 maio 2019.

ROSENBERG, D.; GRAFTON, A. *Cartographies of time: a history of the timeline*. New York: Princeton Architectural Press, 2012.



SCHIVELBUSCH, W. *The railway journey: the industrialization of time and space in the 19th century*. Berkley: University of California Press, 1986.

SERRES, M. *Zola*. Paris: Editions Grasset et Fasquelle, 1975.

ZIELINSKI, S. *Deep time of the media toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. Cambridge: MIT Press, 2006.

submetido em: 29 jun. 2018 | aprovado em: 14 fev. 2019



Escuridão, resistência e silêncio em *Le silence de la mer*, de Jean-Pierre Melville

Darkness, resistance and silence in Jean-Pierre Melville's Le silence de la mer



Waldemar Dalenogare Neto¹

¹Doutorando em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Desenvolve pesquisas sobre a relação entre política e cinema. Diretor do Centro de Estudos do Cinema Soviético (Cinesov) e membro da Academia Brasileira de Cinema. E-mail: waldemardn@gmail.com

Resumo: este artigo busca desenvolver reflexões acerca do filme *Le silence de la mer*, dirigido por Jean-Pierre Melville e lançado em 1949. Propõe-se uma articulação entre a estética, representada pela escuridão, a narrativa, desenvolvida no silêncio, e a resistência francesa na Segunda Guerra Mundial, pela história adaptada da obra homônima de Jean Bruller, para analisar como o diretor quebra com um padrão fílmico que havia entrado em vigor no período pós-guerra.

Palavras-chave: análise fílmica; cinema francês; resistência.

Abstract: this article seeks to develop reflections on the film *Le silence de la mer*, directed by Jean-Pierre Melville and released in 1949. It proposes a link between aesthetics, represented by darkness, narrative, expressed in silence, and the French resistance in World War II in the adapted story of the homonymous work of Jean Bruller, to analyze how the director disrupts with a filmic pattern which had come into use in the post-war period.

Keywords: film analysis; French cinema; resistance.

A Resistência francesa e o cinema

A experiência traumática da França de Vichy e da Ocupação Nazista na França desencadeou uma discussão nacional sobre a reconciliação entre os franceses no final da década de 1940. Enquanto colaboracionistas eram julgados pelos seus crimes durante a *épuration légale*, incentivava-se a difusão de uma visão romantizada sobre a Resistência francesa. Rouso (1994) utiliza a expressão “síndrome de Vichy” para classificar a sinédoque que atingiu a sociedade e que seria alvo de intensa discussão no cinema.

O cinema, por sinal, era prioridade nas reformas culturais propostas no governo provisório de De Gaulle, após a expulsão dos nazistas. Existia um consenso entre as autoridades políticas gaullistas de que a sétima arte havia sido deturpada pelo Comité d’Organisation de l’Industrie Cinématographique (COIC), órgão que impôs censura e que tentou impor um tipo padrão para os longas-metragens ao estilo do *Reichs Propaganda-leitung*, de Joseph Goebbels, privilegiando levar às telas histórias sobre personagens de grande importância no país. Enquanto o cinema nazista apelava para a propaganda e para a promoção de ideias antissemitas, o Comité, por sua vez, deveria garantir que suas produções fossem harmoniosas a ponto de não interferir nos processos políticos do tempo presente.

Não é de se surpreender, portanto, que tanto o Comité de libération du cinéma français² quanto o Conseil national de la Résistance³ incentivassem diretores e produtores a mostrar à população o drama e a superação dos membros da Resistência francesa. Neste caso, o cinema atuaria como um elo para a reconstrução de uma identidade nacional milenar que havia sido duramente atingida pelos nazistas em pouco mais de três anos de invasão e ocupação⁴.

A partir de 1945, com o programa de reconstrução de todas as salas de cinema que haviam sido fechadas ou destruídas durante a guerra, o governo francês cobrou responsabilidade dos representantes da área cinematográfica. Ao mesmo

² Este comitê foi criado em 1943 por um grupo de cineastas que buscavam retratar a realidade francesa na guerra ao dar voz especialmente aos Maquis – grupo de resistência que atuava no país para dar suporte às missões dos Aliados e que tinham como objetivo principal desfazer a mobilização alemã no país. Diretores como Jacques Becker, Louis Daquin e Pierre Blanchard filmaram o cotidiano e os planos da Resistência para tomar Paris, durante todo período de ocupação – e estas tomadas posteriormente foram utilizadas na composição de documentários produzidos pelos membros do comitê.

³ Conselho criado em 1943 para reunir políticos, sindicatos e grupos de resistência.

⁴ A discussão sobre a identidade nacional francesa no pós-guerra intermediada pelo cinema é feita por Hewitt (2008).

tempo que era necessário retomar um cotidiano de paz, existia o dever ético de não levar ao cinema apenas os dramas clássicos que eram festejados na década de 1930 ou os suspense que ganhavam força nos Estados Unidos. Afinal, a Resistência já era parte da história francesa, e merecia atenção de produtores e distribuidores. Na onda inicial de filmes sobre a Resistência, destaca-se *La bataille du rail* (1946), de René Clément. Ao combinar imagens reais da Resistência com uma história fictícia, Clément foi o primeiro a dar a autenticidade e credibilidade que o conselho cultural gaullista queria. O realismo aclamado pelos críticos também abria espaço ao necessário diálogo sobre a opressão – que foi fruto dos debates realizados sobre a produção em Cannes⁵.

Além do posicionamento dos mortos da Resistência como mártires e das ações tomadas pela Resistência durante a Segunda Guerra como atos de heroísmo, outras duas características podem ser apontadas na análise dos filmes produzidos entre 1945 e 1947: o falso patriotismo, sempre na figura de um colaboracionista de Vichy que prezava pelo seu próprio bem ao invés do bem de sua nação, e o antigermanismo – na lógica concepção dos nazistas como antagonistas que tinham como objetivo principal a destruição completa do sentimento de unidade nacional na França e, em última escala, da própria Europa.

Levando um texto “inadaptável” para as telas do cinema

Jean Bruller usou o pseudônimo Vercors para publicar textos e livros durante a Segunda Guerra Mundial. *Le silence de la mer* teve tiragem de 350 exemplares e foi distribuído ilegalmente em Paris entre membros da Resistência durante 1942. Com forte aceitação da cúpula França Livre exilada em Londres, no ano seguinte o governo inglês patrocinou uma nova tiragem do livro e usou aviões da Força Aérea Real para distribuir a publicação nos territórios ocupados pelos nazistas. Em 1948, já traduzido para o inglês, o livro registrava mais de um milhão de cópias vendidas.

Após se desligar das atividades da Resistência, em 1947, Jean-Pierre Melville demonstrou grande interesse pela adaptação do livro para popularizar a história de Vercors. Dois desafios, no entanto, colocaram o projeto em risco: o primeiro se refere justamente ao padrão narrativo que era encorajado pelos órgãos de cultura da França, que buscavam filmes inspirados nas experiências de René Clément – os docudramas – que transmitiam o heroísmo e exaltavam o patriotismo.

⁵ O longa foi premiado no festival nas categorias de melhor filme e melhor diretor.

Melville conseguiu a aprovação inicial para financiar seu projeto e criou sua produtora, Melville-Productions, a partir da ideia de um novo cinema. Como mostra Vincendeau (2003), Melville acreditava que as produções cinematográficas haviam atingido um ponto de perfeição na década de 1930, e a constante exploração do drama clássico por recursos estéticos e narrativos que já apontavam desgaste criaram um contexto cíclico no qual a renovação parecia impossível. Melville propagou a concepção de que o novo cinema mudaria a partir da realidade, e *Le silence de la mer* seria um ótimo ponto de partida pela riqueza de detalhes expostas dentro de um viés minimalista.

Ainda assim, era necessário o aval da Resistência francesa para iniciar o projeto. Melville pediu autorização para Vercors em fevereiro de 1947, que foi prontamente negada. No final do mesmo ano, Melville fez um apelo público em artigo publicado nos jornais parisienses para que Vercors reconhecesse que uma adaptação do livro para o cinema seria benéfica dentro da ideia de popularização da obra e de sua temática. Com mais uma rejeição de Vercors, Melville anunciou que iniciaria a produção de qualquer forma.

As rejeições de Vercors às ofertas de Melville podem ser compreendidas pelo entendimento do autor sobre sua obra: no período pós-guerra, mesmo com ofertas de adaptação de estúdios do Reino Unido e dos Estados Unidos, Vercors argumentava que a obra pertencia ao povo francês e que apenas este tinha completo entendimento do significado da mensagem transmitida pelo livro, já que compartilharam a dor da ocupação, seja lutando com armas, seja resistindo pacificamente através do silêncio. Neste sentido, Vercors considerou *Le silence de la mer* como um texto inadaptável, já que as limitações do cinema (especialmente na questão referente ao tempo), poderiam comprometer a essência da história e desfigurar a mensagem final.

Trabalhar com adaptações de livros populares no cinema, por sinal, é alvo de notória polêmica. Discute-se, dentro de uma perspectiva teórica, até que ponto um filme consegue ser fiel ao texto literário, tendo em conta as limitações de tempo e a subjetividade do realizador. Bluestone (1968) propôs entender as adaptações a partir de uma concepção de união do texto com a imagem, onde estas duas “entidades” se uniriam dentro de um processo criativo que levaria ao cinema um ponto de vista pessoal sobre um texto, compartilhando com o espectador um produto que, de certa forma, seria fruto da interpretação de conceitos e temas promovidos pelo diretor como fundamentais para a compreensão geral (BLUESTONE, 1968, p. 45). Mesmo que os estudos recentes sobre adaptação literária no cinema tenham adicionado elementos

como as funções cardinais narrativas de Barthes e até mesmo a aceitação de omissões em prol do desenvolvimento de personagens, como exposto por Costanzo (2014), ainda é comum notar a defesa apaixonada de textos literários usando a justificativa de que determinada obra não seria bem aproveitada nas telas por ser “inadaptável”. Tal conceito foi aprimorado por Resnais, que considerou impossível ser fiel ao texto pelo fato de o autor já ter deixado clara sua posição, dizendo que “levar adaptações ao cinema é como requestrar comida” (BEJA, 1979, p. 79).

Em contraponto, André Bazin vê a adaptação de um texto literário para o cinema como “esteticamente justificável”. Em ensaio publicado na *Espirit* no ano de 1948, o teórico francês trabalha a adaptação no cinema a partir de análises de filmes como *Of mice and men* (1939), de Lewis Milestone, e *Le diable au corps* (1947), de Claude Autant-Lara, e conclui que independentemente do valor pedagógico e social de determinada obra, a ligação entre cinema e literatura é variada e “tudo o que interessa é que o realizador tenha a imaginação visual necessária para criar uma equivalente cinematográfico do estilo do original e que o crítico tenha olhos para enxergar isto” (BAZIN, 2014, p. 42). Na década seguinte, com a publicação de “Por um cinema impuro” – defesa da adaptação – Bazin amplia seu estudo sobre a adaptação no cinema e abre quatro formas de interpretação: a de divulgar o texto original – em um trabalho com o objetivo de levar às telas o texto de um livro, como em *La chartreuse de Parme* (1948), de Christian-Jacque; a de tentar estabelecer equivalências entre literatura e cinema, como em *Le diable au corps* (1947), de Claude Autant-Lara; a que consegue transmitir a fidelidade do texto original a partir de uma construção fílmica independente, como em *Le journal d'un cure de campagne* (1951), de Robert Bresson; e a adaptação que segue o espírito da obra original, mas que paradoxalmente torna-se independente do livro, como em *Madame Bovary* (1934), de Jean Renoir. Completa o teórico:

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale qualquer outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura. Esse raciocínio está confirmado por todas as estatísticas editoriais, que acusa um aumento surpreendente na venda das obras literárias depois de sua adaptação pelo cinema. (BAZIN, 2005, p. 65)

Ao considerar que o “drama da adaptação é o da vulgarização”, Bazin defende de forma enfática a fidelidade literária de realizadores como Melville, que não buscam apenas usar a obra original como aval ao filme. Completa Bazin: “os verdadeiros obstáculos que devem ser vencidos, na hipótese de tais adaptações, não são de ordem estética; não dependem do cinema como arte, mas como fato sociológico e como indústria” (BAZIN, 2005, p. 65).

A insistência de Melville para adaptar o texto foi recompensada com um acordo de cavalheiros. Vercors cedeu e aceitou empresar sua residência, em Villiers-sur-Morin, para a rodagem do longa, ao mesmo tempo que exigia certo controle do que deveria ser levado em conta na adaptação do roteiro. No entanto, o filme deveria passar por um júri composto por membros da Resistência francesa: caso o longa recebesse aclamação de todos os membros, Vercors daria permissão para o lançamento no cinema, caso contrário, Melville deveria queimar todos os negativos. A opção natural de respeitar ao máximo o tom político do livro foi prioridade para Melville. Cita Giraud:

Embora Melville tenha produzido um filme muito pessoal, no que concerne às estratégias cinematográficas que utilizou para traduzir o conto de Vercors, o cineasta não fez muitas transformações em relação ao enredo. Talvez isso se explique, por um lado, pelo fato de Melville dispor de um orçamento extremamente reduzido para a produção de seu filme. Por outro lado, o cineasta sofria uma grande pressão, pois para obter a autorização de Vercors, da qual dependia para lançar seu filme, aceitara submetê-lo ao julgamento de um grupo composto por ex-integrantes da Resistência, indicados por Vercors. (GIRAUD, 2009, p. 151)

A história de *Le silence de la mer* se passa durante o ano de 1941, no começo da ocupação nazista da França. Um idoso (interpretado no filme por Jean-Marie Robain) e sua sobrinha (Nicole Stéphane) recebem uma notificação do Comando Geral alemão para ceder um quarto da residência ao tenente Werner von Ebrennac (Howard Vernon), que comandaria as atividades do governo nazista na região.

A rodagem do filme quebrou as regras estabelecidas pelos órgãos reguladores de cinema da Quarta República Francesa, já que o orçamento limitado acabou influenciando na opção por uma equipe de produção pequena, com horários flexíveis e pagamento abaixo do mínimo. Uma notória característica do filme de Melville é seu caráter minimalista, respeitando a conjuntura da obra original. Este destaque é

mencionado por Bazin (2005, p. 38) ao analisar a relação da literatura com a imagem: “O mérito de ter sido o primeiro a ousar encarar o texto na imagem cabe, é claro, a Melville, com *Le silence de la mer*. É notável que o motivo disso tenha sido também a vontade de fidelidade literal”.

O júri composto por Vercors aprovou o resultado final e Melville contou com a distribuição de Pierre Braunberger para levar o filme aos cinemas da França, com lançamento em 22 de abril de 1949, cerca de dois anos após o primeiro contato de Melville com Vercors para tratar sobre a adaptação do livro⁶.

O som do silêncio

O silêncio é uma qualidade intrínseca do cinema, cuja vinculação pode ser comprovada desde sua gênese. *Le silence de la mer* desenvolve-se a partir da rejeição do diálogo dos dois personagens franceses com o tenente alemão. Este, por sua vez, insiste em partilhar experiências pessoais, suas visões de mundo, suas inspirações, sua rotina, detalhes de sua família e suas atividades favoritas, mesmo sabendo que os franceses não aceitariam o diálogo.

A sonoridade do filme é composta por três categorias: diálogo, narração e música. As únicas linhas de diálogo reais ocorrem durante um encontro entre oficiais da *Wehrmacht*, no idioma alemão. Não existe interação sonora direta entre os dois franceses e o alemão. As reações do idoso e da sobrinha, no entanto, podem ser acompanhadas pela forma do olhar, gestos e expressão corporal. A narração de Jean-Marie Robain é o fio condutor para ligar os relatos do alemão com os pensamentos do idoso e de sua sobrinha durante os seis meses da estadia do tenente na residência deles. Esta alternância dos monólogos do alemão com a lembrança do idoso segue o livro de Vercors. A banda sonora, que, por sua vez, acompanha boa parte do filme, foi composta por Edgar Bischoff e executada pela Orchestre Colonne.

O silêncio de Melville é uma condição que interfere diretamente na composição da música e no desenrolar da narrativa, já que a opção dos dois personagens franceses pelo silêncio acaba influenciando na construção e desenvolvimento fílmico

⁶Melville enfrentou problemas para conseguir a aprovação do filme para lançamento na França. O Centre National de la Cinématographie (CNC) não concedeu a licença para reprodução após descobrir que Melville não possuía identificação profissional e que não havia feito um pedido formal para iniciar as filmagens. Braunberger fez um apelo ao Ministério da Informação e conseguiu resolver a situação após o pagamento de uma multa. Ainda assim, a sessão de gala do filme prevista para janeiro de 1949 foi marcada por polêmica, já que policiais tiveram que ficar posicionados junto ao projetor de cinema para evitar que a cópia fosse confiscada pelos oficiais ligados ao CNC (LE SILENCE..., 2010).

do tenente alemão, que identifica esta forma de resistência passiva logo na primeira interação com os dois e respeita, de modo que nunca tenta forçar alguma palavra:

Com licença [seguida por silêncio de 20 segundos]. Meu nome é Werner von Ebrennac [silêncio de cinco segundos]. Me desculpe [silêncio de vinte segundos]. Naturalmente, isto é necessário. Senão eu teria evitado [silêncio de sete segundos]. Meu ajudante fará o máximo para não perturbar vocês [silêncio de 31 segundos]. Eu tenho um grande respeito pelas pessoas que amam seu país. (LE SILENCE..., 1949)

Neste caso, o tenente alemão identifica a opção pelo silêncio como uma forma de protesto pela invasão alemã. A composição visual de Melville se dá na reação dos dois franceses – que não dirigem o olhar ao oficial e não esboçam reação a tentativa de conexão, permanecendo fiéis às suas tarefas cotidianas. O diretor trabalha a sonoridade da cena de forma peculiar. A condução da banda sonora é interrompida por um tom grave, que anuncia a chegada do alemão com uma batida na porta. Logo após sua apresentação, a música é interrompida e suas falas são intercaladas com o som da batida do relógio, que acompanha o alemão quando este discursa sozinho na sala da família.



Figura 1: A composição do silêncio em três momentos: apresentação do tenente alemão; desprezo da mulher, que desvia o olhar; e desprezo do idoso, que fuma seu cachimbo como se não tivesse ouvido nada.

Fonte: *Le silence de la mer* (1949)

Na sequência da cena, o *voiceover* do idoso justifica a opção pelo silêncio: para que sua rotina não fosse alterada pela presença do alemão, seria melhor tratá-lo como um fantasma. Ainda assim, posteriormente, o idoso reconhece que tal tratamento era desumano e que quase sentia vergonha de sua atitude.

O desenvolvimento da narrativa através do silêncio é importante para reforçar outra vertente do filme de Melville: o antirromantismo. Ao contrário das tramas estadunidenses do período da Segunda Guerra Mundial, que desenrolavam o drama e o melodrama a partir de casos de amor entre aliados com nazistas (ou

colaboracionistas), Melville faz questão de posicionar a sobrinha como uma patriota incorruptível, ciente das suas obrigações e que jamais se deixaria levar por um romance com um estrangeiro que estava na posição de agressor. Durante o *voiceover*, o idoso reconhece que o alemão deveria ter algum interesse na moça:

Durante mais de um mês, a mesma cena se repetiu. O oficial batia a porta e entrava. Dizia algumas palavras sobre o tempo, o clima ou outros temas sem importância, que não precisavam de resposta. Ele sempre ficava por um momento olhando a seu redor com um pequeno sorriso que expressava esse prazer de olhar as coisas. Todo dia, na mesma sala, o mesmo prazer. Ele fixava os olhos no perfil da minha sobrinha, sempre severo e frio. E quando ele olhava a seu redor novamente eu tinha certeza que via um pequeno sorriso de aprovação. (LE SILENCE..., 1949)



Figura 2: Em uma das poucas cenas ao ar livre do filme, o oficial alemão encontra a sobrinha passeando com seu cachorro. A moça não responde à saudação militar do tenente e cruza pelo seu caminho como se nunca tivesse visto aquele homem.

Fonte: *Le silence de la mer* (1949)

O antirromantismo, neste caso, tem no silêncio o instrumento necessário para sua consolidação durante a rotação do filme. Na análise do roteiro, nota-se que o tenente utiliza o conto *A Bela e a Fera* para, talvez, expressar seu descontentamento perante a firme posição de desprezo assumida pela mulher:

Pobre Bela... é uma impotente prisioneira da Fera, que impõe sua implacável presença a todo custo. A Bela é digna e

orgulhosa. E se torna mais forte com isso. Mas a Fera vale mais do que parece. Sim. Grosseiro, desajeitado, brutal quando comparado a delicadeza da Bela. Mas seu coração e sua alma buscam elevação. Isso se a Bela quisesse. E demora até que ela queira. Mas lentamente, gradualmente, ela descobre naqueles olhos odiados uma luz. Um reflexo de prece, de amor. E ela esquece as pesadas patas, as correntes da prisão e para de lhe odiar pois é tocada pela perseverança que a comove e que estende a mão. Imediatamente a Fera muda. O feitiço que havia tomado sua pele se rompe. Agora ele é um nobre e belo cavalheiro, sensível e com cultura. (LE SILENCE..., 1949)

Em uma análise secundária, também é possível posicionar a relação peculiar entre o tenente e a sobrinha como uma alegoria da própria relação Alemanha-França dentro de um viés idealista, refletido na visão do tenente de que existiria um ganho mútuo entre os dois países após a guerra: “eu sei que meus amigos e o Führer têm grandes e nobres ideias [...] Eles sabem que a França lhes ensinará a ser verdadeiramente grandes e nobres. Mas para isso é necessário o amor – o amor mútuo.” (LE SILENCE... 1949).

A escuridão

Le silence de la mer foi considerado pelos críticos de cinema franceses do período como um filme que invocava um sentimento anticinematográfico (PALMER, 2003, p. 80). Em seu primeiro longa, Melville rompia com padrões narrativos e estéticos que eram consagrados na Europa e nos Estados Unidos. Dentro de sua ideia de novo cinema, o diretor considerava que a obra de Vercors seria melhor entendida com um forte posicionamento sobre a expressão dos personagens, envolvendo, portanto, questões técnicas, como sombra e luminosidade.

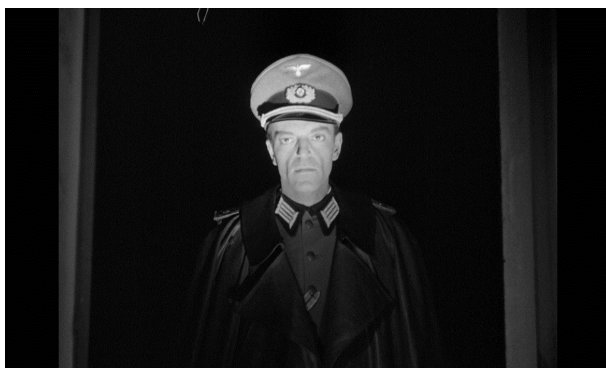


Figura 3: A chegada de Werner von Ebrennac, lembrando a introdução dos antagonistas dos filmes do expressionismo alemão.
Fonte: *Le silence de la mer* (1949)

Vincendeau (2003) conta que a produção de *Le silence de la mer* teve problemas com os membros do laboratório de edição, uma vez que estes consideravam que a demasiada escuridão em determinadas cenas era fruto de problemas no negativo do filme. O trabalho de Melville e do diretor de fotografia, Henri Decaë, é composto por sete tipos de enquadramentos: plano geral, plano médio, plano americano, *close*, *close* médio, *close* grande e *demi-ensemble*⁷. Existe composição de cenas via transposição de imagens, a partir do aproveitamento de rodagens feitas durante o período da ocupação nazista na França, para transmitir um sentimento de realismo ao espectador, o único elemento que Melville buscou inspiração em René Clément, por concordar que o rico acervo de imagens do período da Ocupação seria uma fonte valiosa para o cinema.

A primeira tomada com a presença de Werner von Ebrennac (Figura 3) é emblemática: Melville abusa da escuridão, como nos filmes do expressionismo alemão ou dos monstros da Universal, para posicionar o alemão como antagonista, ainda que esta posição seja revista ao longo do filme pelas atitudes do tenente e pela sua revolta ao tomar conhecimento dos reais planos e das várias atrocidades cometidas pelos nazistas na Europa.

A escuridão é recorrente nas cenas captadas na sala da família e nos demais ambientes fechados do filme. O alto contraste – incomum no período – é uma estratégia estética que se comunica perfeitamente com a obra original e que, ao mesmo tempo, demonstra um viés artístico do realizador. Melville leva ao seu público uma mensagem inicial do alemão como agressor, que invade um espaço privado para dominar, conquistar e se espalhar.

Esteticamente, *Le silence de la mer* é um filme que destoa dos famosos filmes de crime de Melville das décadas de 1950 e de 1960. Ainda sem experiência no cinema, é nítida a influência de Bresson por meio da composição visual que destaca as elipses narrativas, e do respeito pelo ambiente natural e pelo caráter minimalista (este, por sinal, aproveitado nos demais filmes do diretor quando este utiliza a temática da Resistência). Justamente na figura de Werner von Ebrennac, Melville utiliza a escuridão para lidar com um personagem complexo e de várias facetas. Com uma retórica afiada, a imagem inicial de um antagonista dominador é gradualmente amenizada. O uso da sombra e do contraste acentua as incertezas do idoso e da sobrinha sobre as pretensões não apenas do tenente, mas da Alemanha.

⁷ Por conta de seu trabalho em *Le silence de la mer*, Decaë ganhou popularidade na França e tornou-se referência na direção de fotografia na Europa, atuando junto da *Nouvelle Vague* a partir do final da década de 1950, trabalhando em filmes de Louis Malle, Claude Chabrol, François Truffaut e René Clément.

A discussão sobre a luz, já presente no livro, é ampliada por Melville no filme. Na visão do alemão, a luz é um sinônimo de conhecimento. Como admirador da cultura francesa, ele cita sua admiração por Balzac, Baudelaire, Corneille, Descartes, Fénelon e Gautier. Ao mesmo tempo que Melville quebra com o princípio do alemão dominador e malvado, típico do período pós-guerra, ao desenvolver o personagem do tenente como um nazista envergonhado das ações dos seus pares, Melville acentua o peso da escuridão, que sai do caráter personalista fixado em torno de Werner von Ebrennac nas tomadas iniciais para pairar sobre as incertezas a partir da invasão nazista e de uma possível dominação ideológica da Europa.



Figura 4: Apesar dos monólogos do alemão, a sobrinha tenta manter suas atividades. Melville usa a sombra para reforçar a rejeição e a opção pelo silêncio. O uso da sombra e a captação de seu perfil, impedindo a visão de seu rosto, reforçam a incerteza francesa.

Fonte: *Le silence de la mer* (1949)

Na visão idealista do tenente, a Alemanha aproveitaria o vasto conhecimento francês para o desenvolvimento mundial. É por isto que ele profere que a luz alemã era diferente da luz francesa, pois enquanto os germânicos centravam-se em Goethe, os franceses tinham uma vasta gama de pensadores. Quando von Ebrennac é convocado para participar de uma reunião em Paris, ao mesmo tempo que ele realiza o sonho de conhecer a capital mundial da cultura ele toma conhecimento dos crimes planejados pelos seus pares, com foco no Holocausto.

Nas cenas posteriores, a escuridão que toma conta do filme, portanto, é a escuridão que reflete o peso na consciência do tenente, que sabe que o projeto imperial nazista buscava a destruição da cultura francesa. Em tom de desolação, diz o tenente:

Não há esperanças! Não há esperanças! Nada. Nada. Ninguém. Não apenas os escritores modernos. Seus Péguy, seus Proust, seus Bergsons, mas também todos os outros. Todos eles. Todos. Eles acabaram com essa luz para sempre. A Europa não será mais iluminada por eles. Nunca mais. (LE SILENCE..., 1949)



Figura 5: Pela primeira vez, a sobrinha demonstra interesse no monólogo do alemão, sabendo que este se envergonha das atitudes de seus colegas. Na principal composição visual de Melville, o rosto da moça é enquadrado rapidamente para captar pela primeira vez sua face sem sombras ou escuridão. Na cena seguinte, o tenente coloca sua mão no rosto e proclama: “Quanta luz!”

Fonte: *Le silence de la mer* (1949)

A Resistência em *Le silence de la mer*

Conforme discutido anteriormente, os atos de heroísmo da Resistência eram alvo de profundo interesse do novo governo francês, na expectativa de martirizar os mortos e, assim, criar um produto de associação da população civil dentro da renovada ideia de identidade nacional francesa. O papel do cinema, neste sentido, era vital.

Le silence de la mer, no entanto, é um filme que promove o conceito de resistência passiva, impensável no campo da difusão de ideias no período pós-guerra na França, com amplo apoio estatal da visão de Resistência heroica, como demonstrado no estudo de Hewitt (2008). Esta questão, aliás, é paralela ao chamado “problema alemão”: enquanto no cinema pós-guerra da Alemanha existia a *mea culpa* da sociedade civil por ter eleito Hitler em 1933 e não ter questionado suas ações, apenas na década de 1980 o colaboracionismo virou pauta para roteiros.

No caso francês, apesar do entendimento da França Livre de que a maior parte da população optou pelo silêncio e não fez nada para perturbar a vida dos alemães por temer as consequências, o cinema deveria privilegiar os atos de heroísmo da Resistência para valorizar quem arriscou tudo pela liberdade.

Este foi um dos motivos pelo qual Melville decidiu não pedir autorização ao Centre National de la Cinématographie para o início das gravações, e temeu pelo confisco dos rolos: a temática não era interessante para o governo e poderia transmitir a imagem do francês covarde, algo que os gaullistas lutavam fervorosamente contra. Bowles (2014) posiciona o filme como um marco contra a hipocrisia das produções cinematográficas sobre a Ocupação.

O diretor estabelece o silêncio como uma forma de resistência que acaba se tornando, também, um ato político. Tal evolução é reconhecida pelo tenente alemão: durante sua chegada, ele pensa que o silêncio se dá pela surpresa da invasão de um espaço privado. Ao notar que o idoso e a sobrinha não iriam falar com ele durante sua estadia, mesmo tendo adotado o uso de trajes civis durante a noite, o tenente vê tal ato como uma forma de luta contra a Alemanha: “Fico feliz por ter encontrado um homem idoso digno e uma jovem moça silenciosa. Nós precisamos conquistar esse silêncio. Conquistar este silêncio da França. Eu gosto disso.” (LE SILENCE..., 1949).

Melville tem como base para o desenvolvimento do conceito de resistência passiva não apenas a obra de Vercors, mas também o popular artigo “República do Silêncio”, publicado por J. P. Sartre em 1944, que reconhecia tanto os esforços de quem lutou na resistência armada quanto daqueles que, apesar de nutrirem sentimentos antinazistas e anti-Vichy, optaram pela resistência passiva, ligando o silêncio à sensação de solidão e de solidariedade contra os que lutavam. Ao mesmo tempo, Sartre, que promoveu a ideia de engajamento político dentro de um contexto da luta do bem contra o mal, afirma:

A própria crueldade do inimigo nos levava até o extremo de nossa condição, forçando-nos a fazer perguntas que evitamos nos tempos de paz: todos aqueles dentre nós – e que francês não esteve uma ou outra vez nessa situação? – que conheciam alguns detalhes interessantes da Resistência se perguntavam com certa angústia: “Se me torturarem, serei capaz de permanecer em silêncio?” Assim, a própria questão da liberdade se fazia presente e nós estávamos no limiar do conhecimento mais profundo que o homem pode ter de si mesmo. Porque o segredo de um homem não é o seu complexo de Édipo ou de inferioridade: é o limite mesmo da sua própria liberdade, é sua capacidade de resistir à tortura e à morte. (SARTRE, 1949, p. 11)

Na visão de Sartre, o silêncio seria a arma que poderia garantir a vida dos membros da Resistência presos pelos nazistas. Ao classificar a França na Segunda Guerra Mundial como a “República do silêncio e da noite”, o pensador faz uma ligação direta com as atividades ilegais que ocorriam nas madrugadas – período de organização

e planejamento da Resistência – ao mesmo tempo que salienta a necessidade do silêncio para a perfeita execução das tarefas propostas. Apesar de Sartre mencionar uma elite de “membros reais da Resistência”, o reconhecimento da resistência passiva pelo silêncio pode ser comprovado no texto com o uso do “nós” – que representa o coletivo da sociedade francesa, majoritariamente contrária à ocupação nazista.

Assim, *Le silence de la mer* reconhece a opção dos dois franceses como uma forma de resistência efetiva, e propaga ao cinema o reconhecimento de que não foram todos que, de fato, pegaram nas armas, mas que o silêncio, por sua vez, também foi um forte aliado daqueles que decidiram tentar seguir a rotina da vida tradicional, mesmo no período de guerra.

Considerações finais

Le silence de la mer foi o primeiro longa-metragem dirigido por Jean-Pierre Melville e teve boa aceitação na França, com mais de um milhão e meio de ingressos vendidos durante sua temporada nas salas de cinema do país (VINCENDEAU, 2003, p. 12). O interesse do diretor pela Resistência francesa pode ser comprovado com outras duas adaptações: *Léon Morin, prêtre* (1951), rodado a partir do texto de Béatrix Beck e *L'armée des ombres* (1969), adaptado do livro homônimo de Joseph Kessel.

Enquanto a resistência passiva começa a ser desfeita por Melville no filme de 1951, em *L'armée des ombres* o diretor apresenta uma visão heroica da Resistência, que ganhava popularidade tanto no campo político quanto no campo literário. *Le silence de la mer* deve ser entendido dentro de um contexto pessoal do realizador que busca retratar sua própria experiência no período de guerra em três atos: a passividade da maioria da população civil com a ocupação nazista; a incerteza com os rumos da ocupação, que desperta questões de ordem moral sobre um possível alinhamento aos homens que comandam a Resistência armada; e, por fim, a participação nesta resistência como um ato de amor à pátria.

É relevante apontar que duas vertentes que são destaque em *Le silence de la mer* são utilizadas também nos dois outros filmes citados anteriormente: o antirromantismo – em ambos os casos dentro de uma perspectiva de amor impossível pelos rumos da guerra, sem a imposição de um agressor alemão; e o minimalismo, uma marca nesta trilogia de Resistência que destoa de sua filmografia.

A obra de Vercors já foi traduzida para 20 línguas, e o filme *Le silence de la mer* foi restaurado e lançado no mercado estadunidense e europeu pela Criterion Collection, em 2015. O projeto foi organizado pelo estúdio Gaumont, que removeu os danos da película que estavam presentes nas versões em *home video* lançadas até então,

trabalhando o balanceamento do grão original. A trilha sonora foi remasterizada e o filme apresenta material suplementar de grande interesse para estudos sobre *Le silence de la mer*, como a apresentação do inédito *24 heures de la vie d'un clown*, curta de 1946 dirigido por Melville, o documentário *Le silence de la mer, Melville sort de l'ombre*, de Pierre-Henri Gibert, que conta a história de produção e adaptação do filme, e *Cinepanorama*, uma entrevista com o diretor sobre o processo de rodagem do longa.

A marcante conclusão do filme mostra também um abandono ao antigermanismo que dominou o cinema francês até 1949. De certa forma, von Ebrennac também era vítima das decisões do alto escalão de Berlim. Ao sair do conforto da França e pedir transferência para o *front* de guerra – “o inferno”, em suas palavras –, o tenente busca, talvez, conforto na morte, pelo fato de não aguentar o peso sobre as decisões morais que precisavam ser tomadas.

Melville atua de forma precisa para reconhecer o respeito que o idoso transmite nos parágrafos finais do livro de Vercors: na única cena, com uma troca de olhares mais demorada e direta, o tenente abre seu livro e descobre que a citação “é nobre o soldado que desobedece uma ordem criminosa”, de Anatole France, está estrategicamente posicionada. Envelhecido e envergonhado das atitudes de seu país e de sua própria ingenuidade, o tenente não é capaz de se despedir com a saudação militar que era motivo de orgulho para ele até então.



Figura 6: Após ler a frase de Anatole France, von Ebrennac olha para o idoso e, pela primeira vez no filme, toma a iniciativa de cortar o contato visual, envergonhado pelas atrocidades cometidas pelos nazistas.

Fonte: *Le silence de la mer* (1949)

O aceite de Vercors para a adaptação e a posterior distribuição do filme nos cinemas ampliou o debate sobre as diferentes concepções e práticas de resistência.

Boisdeffre (1959) diz que pela primeira vez uma película teve a capacidade de estimular um debate tão amplo sobre uma obra literária na França. Na reedição do livro, lançada em 1951, Vercors adicionou uma frase usada no roteiro de Melville sobre o julgamento final do idoso na despedida de von Ebreonnac: “então ele se submete. Isso é o que eles fazem bem. Todos se submetem. Até este homem” (VERCORS, 1951, p. 77).

Le silence de la mer, na história do cinema francês, não apenas propõe uma ruptura com os padrões narrativos e estéticos que eram desejados pelo Centre National de la Cinématographie, como também abriu espaço para uma variedade maior de temáticas sobre a Resistência, como *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) de Robert Bresson, e *La traversée de Paris* (1956), de Claude Autant-Lara. Para a *Nouvelle Vague*, Melville foi fonte de inspiração, por fugir de uma estrutura que se consolidava na Europa e nos Estados Unidos. No entanto, desavenças com Jean-Luc Godard no começo da década de 1960 – escancaradas após o lançamento de *Vivre sa vie* – afastaram Melville do movimento, especialmente após declarar que Godard fazia filmes preguiçosos (BRODY, 2008, p. 141).

Palmer (2007) avalia que Melville inaugurou a “era de produção amadora” no cinema francês, com seu primeiro longa. Se o diretor iniciou a produção de *Le silence de la mer* com a proposta de fazer um cinema novo e original, é indiscutível que as inovações lançadas pelo diretor francês também influenciaram outros realizadores ao redor do mundo. Com pouco dinheiro e experiência, Melville entrou no mercado de forma independente – e provou que era possível tomar conta de todos os processos que envolvem um filme, desde a preparação das tomadas até a edição final, para atrair posteriormente um distribuidor e, desta forma, fugir do restrito controle criativo imposto pelas grandes companhias de produção da França.

Segundo Vercors, *Le silence de la mer* é um filme que permite estabelecer relações comportamentais, afetivas, e que evoca o nacionalismo francês sem diálogos diretos, fixando a resistência passiva como uma vertente importante e válida utilizada como forma de protesto durante a Segunda Guerra Mundial.

Referências

BAZIN, A. *What is cinema?* Berkeley: University of California Press, 2005.

BAZIN, A. *Bazin at work: major essays and reviews from the forties and fifties*. London: Routledge, 2014.

BEJA, M. *Film & literature*. Harlow: Longman, 1979.

BLUESTONE, G. *Novels into film*. Berkeley: University of California Press, 1968.



***Curtindo a vida adoidado:
o hedonismo pós-moderno
e a moralidade neoliberal
da era Reagan***

Ferris Bueller's day off:
*postmodern hedonism
and the Reagan era's
neoliberal morality*



Roney Gusmão¹

¹ Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb) e aluno de pós-doutorado no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, em Portugal. É professor adjunto da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). É vice-coordenador do grupo de pesquisa em Memória, Espaço e Culturas (Mesclas) e desenvolve atividades de extensão articuladas ao referido grupo, atuando principalmente nos seguintes temas: memória, cultura, acumulação flexível, pós-modernidade e espaço urbano. E-mail: roney@ufrb.edu.br

Resumo: interessa-nos compreender a forma como o filme *Curtindo a vida adoidado* está articulado dialeticamente com o seu tempo histórico. Os anos 1980 foram marcados pela acentuação de valores pós-modernos e pelo recrudescimento do ideário neoliberal em franca expansão. Assim como outras produções hollywoodianas, o filme que aqui apresentamos traça o perfil ideal de um homem segundo a moralidade individualista da era Reagan.

Palavras-chave: *Curtindo a vida adoidado*; pós-modernidade; neoliberalismo.

Abstract: we are interested in understanding how the film *Ferris Bueller's Day Off* articulates dialectically with its historical time. The 1980s were marked by the diffusion of values associated with postmodernity as well as with the neoliberal ideals that were becoming popular in that period. Like other Hollywood productions, the film here presented traces the ideal profile of man according to the individualistic morality of the Reagan era.

Keywords: *Ferris Bueller's Day Off*; postmodernism; neoliberalism.

Introdução

Efusivamente, Ferris Bueller dublava “Twist and shout” pelas ruas de Chicago, tornando sua atuação um referencial hedônico para a juventude rebelde dos anos 1980. Os deleites orgâsmicos de Bueller eram convidativos para a insubordinação contra valores rígidos de um período marcado pela contestação de hierarquias, o que, por efeito, seduzia as muitas tribos daquela cidade pelo entusiasmo do insolente protagonista. Bueller incorporou a moralidade pós-moderna e os apetites individualistas do “*American way of life*” no epicentro da geopolítica bipolar da Guerra Fria, fazendo deste filme um marco para o estereótipo juvenil daquela década.

O parágrafo anterior narra o ápice do filme *Curtindo a vida adoidado*² (FERRIS..., 1986) e, embora este pareça um típico enredo subversivo de uma juventude transgressora, as entrelinhas contêm elementos equalizados à ideologia neoconservadora da era Reagan. O filme de comédia juvenil marcou aquela geração, tanto porque foi difundido exaustivamente na TV aberta de todo o mundo, como também porque sua aparente ingenuidade obedece à métrica ideológica estadunidense no cerne da expansão do ideário neoliberal.

Já na capa, o slogan deixa algumas pistas para o direcionamento ideológico do filme: “A luta de um homem para manter a calma”³. O perfil hedônico do protagonista é bem realçado na frase, sobretudo porque a sua mensagem é “usufruir” simplesmente porque, nas palavras de Ferris (1986), “a vida passa muito depressa”. O protagonista anunciava a fixação no desfrute das experiências sensoriais ofertadas numa sociedade obcecada pelo presente.

Sobre essa ideia, Jameson (1996) afirma que o “eterno presente” é marca distintiva da sociedade pós-moderna, uma vez que o desapontamento com o passado e uma perda generalizada da utopia promoveram um apego a um hiperpresentismo. O autor lembra que a busca pelo prazer liga os sujeitos ao aqui e ao agora, fazendo de estímulos sensoriais carregados de afeto uma necessidade iminente dos homens pós-modernos, fixados na transitoriedade de um hedonismo fugidivo. Bueller é perfeito arquétipo deste comportamento esquizofrênico pós-moderno, deslumbrado pelos prazeres extraídos de qualquer coisa que a cidade capitalista possa ofertar.

Outra ideia subtendida no slogan “*One man’s struggle to take it easy*” foi o ideário neoliberal reaganista muito bem dissecado no comportamento obstinado de

² Título original em inglês: *Ferris Bueller’s day off*.

³ No original: “*One man’s struggle to take it easy*”.

Bueller. O neoliberalismo em pleno vigor expansionista nos anos 1980 foi muito bem representado pela retórica de Reagan e Thatcher, que defendiam o individualismo como comportamento ideal para não sucumbir à modernização iminente. Ao defenderem a desregulação da economia, Reagan recorreu a narrativas moralizantes e cheias de passionalidade: “a história dos Estados Unidos da América é uma história de conquistas individuais” (REAGAN, 1986).

Análises mais precisas sobre a personalidade de Bueller e a relação com a política reaganista serão melhor tratadas no curso deste texto. Interessa-nos, portanto, estabelecer uma correlação entre os sistemas de valores diluídos na narrativa do filme e o contexto histórico em meados dos anos 1980, principalmente porque a política de Reagan encontrou em Hollywood uma oportunidade fecunda para disseminar um ideário ao serviço do “*American dream*”.

Nesse sentido, pretendemos, neste texto, transcender qualquer superfície ingênua de um filme cuja narrativa aparenta inofensiva, mas que carrega nas entrelinhas o comprometimento com o ideário neoliberal ianque. Não obstante, o intento não é construir uma análise maniqueísta sobre o dia de degustações hedônicas de Bueller, mas ancorá-lo ao contexto histórico e refletir sobre os signos ali tratados, cuja configuração sociopolítica deflagra vestígios de um projeto social que tem se cumprido na contemporaneidade.

Neoliberalismo e a moralidade individualista pós-moderna

Tratar da produção cinematográfica estadunidense dos anos 1980 requer levar em consideração a face ideológica do neoliberalismo neste período, tanto porque Hollywood atendeu à necessidade de propagar os valores reaganistas, como também porque serviu para contestá-los. Ronald Reagan pode ser considerado o maior representante da primeira experiência da política neoliberal nos Estados Unidos que, equalizada ao nexa da acumulação flexível (HARVEY, 1993), foi estruturada a partir de uma forte carga valorativa. Assim, o próprio senso comum foi utilizado como estratégia para construir o aparato ideológico neoliberal, que recorreu a tradições culturais para justificar as táticas de persuasão hegemônicas ao serviço do grande capital contemporâneo. Sobre isso, Harvey (2005, p. 48) lembra:

Podem-se invocar slogans políticos que mascarem estratégias específicas por trás de vagos artifícios retóricos. A palavra “liberdade” ressoa tão amplamente na compreensão do senso comum que têm os norte-americanos que se tornou “um botão que as elites podem pressionar para abrir a porta às massas” a fim de justificar quase qualquer coisa.

Por isso, é útil acrescentar que a captura da subjetividade foi estratégia da política neoliberal para justificar a amplidão das reconversões produtivas na época, sobretudo porque encontrava em ideias ambíguas a respeito do “bem comum” e “modernização” pretextos para enfraquecimento de setores sociais que limitassem o pleno expansionismo do capital. A própria noção de “liberdade”, como apontou Harvey (2005), continha uma interpretação contraditória, pois, embora se alinhasse à eclosão de alteridades pós-modernas, tinha também uma conotação meritocrática atrelada ao desmantelamento do estado de bem-estar social.

De fato, falar de pós-modernidade, em conjunto com a política neoliberal e a economia flexível, é tratar da aridez de um tema permeado de ambivalências, cujos posicionamentos maniqueístas não conseguem explicar. Esse contexto é marcado pela emersão de grupos minoritários, que encontraram no discurso individualizante a oportunidade de contestar visibilidade, e também pela luta solitária dos indivíduos desejosos pelo seu espaço nas engrenagens do sistema. De igual modo, o “presente perpétuo” da vida pós-moderna, ao mesmo tempo que produz uma sedução ao hedonismo narcísico, é produto de uma desconstrução geral de hierarquias rígidas e contestação de valores que outrora excluíram grupos subalternos. Assim, tratar da exacerbação do individualismo também é falar da eclosão de alteridades, da massificação do consumo e compreender as possibilidades de contestar hierarquias pelo estímulo às particularidades. Nisso é possível deduzir que a pós-modernidade maximiza as incoerências do sistema pela coexistência de ideologias dicotômicas, o que torna difícil demarcar precisamente os limites entre “alta” e “baixa” cultura, entre hegemonia e rebeldia.

É quase lugar comum citar o número de produções hollywoodianas que tiveram o papel de decifrar a cartilha neoliberal nos anos 1980, isso perpassando desenhos animados, gibis e videocliques. O “*American dream*” se tornou fonte de inspiração para narrativas, tendências de moda e estilos comportamentais transgressores e/ou hegemônicos que impregnaram muitas das celebridades nos anos 1980. O discurso insistia em realçar os Estados Unidos como terra da liberdade de expressão, lugar onde é possível alcançar a alteridade pela individualização. Obviamente, esta ideia continha um fetichismo que eclipsava a face mais cruel do sistema capitalista, principalmente porque contrastes sociais tornam desiguais as possibilidades de contestar visibilidades e individualidades.

É por isso que o ingrediente ideológico se tornou vital para sustentação da hegemonia estadunidense no final da Guerra Fria, pois é pela linguagem fílmica e musical que valores patriotas e antissoviéticos foram difundidos sob a aparência

despropositada das narrativas. Ademais, as produções se tornaram mais sofisticadas, tendo na comoção do público um meio de espetacularizar sistemas de valores. Assim, tornaram mais frequentes as conexões entre produção cinematográfica e a produção musical, fazendo de veículos como a MTV uma das importantes plataformas de divulgação dos *soundtracks*, que mesclavam cenas dos filmes ao conteúdo de canções muito massificadas na época. “Flashdance... what a feeling” (1983), “Footloose” (1984), “Take my breath away” (1985), “We don’t need another hero” (1985) e “Glory of love” (1986) são alguns exemplos de trilhas sonoras de filmes hollywoodianos que embalaram a juventude dos anos 1980, deixando mensagens como honra, liberdade e patriotismo a este segmento do mercado. É útil sublinhar que a necessidade de recrutamento ao exército estadunidense em guerra iminente, bem como a propagação de valores hedonistas voltados ao consumo individualista foram justificativas suficientes para construir heróis joviais, egocêntricos e de personalidade audaciosa, aclamados nos enredos dos filmes e videoclipes.

Outro fator que também tornou a juventude um alvo insistente desse período foi a associação deste segmento com noções de rebeldia e modernidade. Ora, os reincrementos produtivos aliados à política neoliberal precisavam ser relacionados à noção de novidade, flexibilidade e liberdade, sendo, então, a face jovem o melhor símbolo do capitalismo flexível emergente. Também nesta estratégia residia a tentativa de ofuscar as características conservadoras do “novo” projeto neoliberal para a sociedade, principalmente porque o agravamento da desigualdade demonstrava ser uma das consequências inegáveis da sociedade estimada por Reagan e Thatcher.

Com o fim de sensibilizar o público juvenil, as narrativas dos filmes se tornaram mais simples e óbvias, sendo altamente carregadas de afetos pela mescla de trilhas sonoras e celebridades de elevada empatia. Além disso, as sensibilidades estimuladas nos filmes geravam uma imersão tal na trama que os sujeitos saíam das salas de cinema convencidos de que aqueles valores deveriam ser postos em prática em suas vidas, numa “necessidade irreprimível de reproduzir e reconsumir o objeto interiorizado que passa a integrar o inconsciente coletivo” (NAZÁRIO, 2005, p. 342). Portanto, quando não o campo de guerra, locais como a escola, o lar ou os ringues eram ambientações recorrentes nas vidas dos personagens contados e cantados nessas narrativas.

Essa ideia é altamente visível no filme que propomos analisar neste texto, tornando Ferris Bueller um típico jovem desbravador de sonhos no contexto pós-moderno, cujo apetite insaciável faz de seu carisma e poder de manipulação características notáveis e admiráveis. Bueller, como pretendemos aqui tratar, demonstra um perfil adaptável ao sistema em que “não há longo prazo”, e tem

como emblema: “mudar, não se comprometer e não se sacrificar” (SENNETT, 2008, p. 25). Também em Bueller, nota-se um perfil corajoso, líder e manipulador, o que permite entendê-lo como uma projeção da imagem que o ideário capitalista pretendia difundir entre a juventude. Bueller foi o protótipo ideal da criança burguesa para o devir de uma “nova ordem” geopolítica do ponto de vista ocidental, apoiado ideologicamente no cinismo de um “*day off*” para expressão de virtudes individuais, como se o ócio hedônico estivesse ao alcance de todos.

Bueller e Reagan: egocentrismo para sobrevivência em tempos neoliberais

É um lindo dia de sol em Chicago e a previsão do tempo aponta para uma semana radiante e convidativa para curtir a vida livremente. O filme começa com Ferris Bueller simulando estar doente para não ir à escola e, embora esbanjasse saúde, sua dissimulação convence os seus pais que se despedem e deixam o jovem sozinho em casa. Ao conferir que seus pais cruzaram a porta e o deixaram, Bueller arremata com semblante sarcástico: “Eles caíram”⁴. O enredo é composto pelas estratégias subversivas de um jovem contra todos que representem normatizações punitivas de um sistema de valores rígido e moroso. Não por acaso, em pleno vigor da política neoliberal reaganista, esta analogia se tornava oportuna ao expansionismo ideológico estadunidense e, para problematizar essa correlação, neste item adentraremos nas semelhanças entre o protagonista do filme e a política austera de Reagan.

De volta à narrativa do filme, a sequência mostra a TV dos Bueller, onde se vê uma vinheta eletrizante da MTV e Ferris, longe dos olhares punitivos de seus pais, dança, canta e inicia um diálogo com o espectador. Ora, é interessante lembrar que a MTV e os videoclipes da época bem representam a estética pós-moderna, fortemente assentada no rompimento de narrativas longas, na sobreposição de imagens carregadas de afeto e, principalmente, no jogo ambíguo de perpetuação/subversão⁵ de valores hegemônicos. Em tempos pós-modernos, o descrédito com signos rígidos de outrora ocasionou um desejo recorrente por experiências sensoriais fugidias, como aquelas proporcionadas pelos videoclipes e pelos shows televisionados. A MTV bem representa essa necessidade juvenil, pois ali estão 24 horas de vídeos curtos apresentados ininterruptamente, carregados de uma infinidade de valores (KAPLAN, 1987).

⁴ No original: “*They bought it*”.

⁵ Esta ambiguidade, tratada no item anterior do texto, é marcante na pós-modernidade, uma vez que o consumo ou a moda, por exemplo, embora permaneçam edificados sobre a mesma lógica perversa da acumulação, potencializaram a alteridade de grupos minoritários e eclosão de uma estética subversiva.

A música que ambienta esta etapa do filme é “Love Missile F1-11” da banda britânica Sigue Sigue Sputnik, numa provável referência à “cortina de ferro” que marcou a Europa durante a Guerra Fria. No mesmo instante, Ferris abre as cortinas de seu quarto e afirma “como é que esperavam que eu fosse à escola num dia como este?” e, na sequência, as câmeras mostram o céu azul e ensolarado por cinco diferentes ângulos. É a confirmação de tempo bom e firme no céu ianque, realçando a atmosfera convidativa para “curtir a vida adoidado”, como sugere a mensagem hedônica no título da obra na versão brasileira.

Ferris deixa claro, portanto, que seria um imenso desperdício estar enclausurado na escola num dia convidativo como aquele, algo também insistentemente mostrado no decorrer do filme, que insiste em contrastar o tédio da aula com as peripécias do Bueller nas ruas de Chicago. Pela narrativa, a juventude se torna emblema de uma modernização inevitável, retratando os personagens de mais idade como meras peças obsoletas facilmente enganáveis pela criatividade de Bueller.

É no desenrolar da trama que, não por acaso, dois polos se revelam: Ferris Bueller (Matthew Broderick) de perfil destemido, carismático e sempre disposto a usufruir da vida; e, no outro extremo, Cameron Frye (Alan Ruck) retratado como tímido, impopular, submisso à opressão do pai que, apesar de rico, o priva de usufruir dos prazeres que o dinheiro poderia oferecer. As mútuas opiniões entre os personagens são relatadas na obra: nas palavras de Ferris, “Cameron é tão tímido que, se você enfiar um carvão no rabo dele, em duas semanas você terá um diamante”. Cameron, por outro lado, relata um sentimento de admiração por Ferris: “Desde que eu o conheço, tudo funciona com ele. Ele sabe lidar com tudo e eu não consigo fazer nada sem ele. Escola, pais, meu futuro. Ferris pode fazer o que quiser. Eu não sei o que vou fazer”. Em outro momento Bueller apresenta suas impressões sobre o contexto familiar de Cameron: “Nossas esquisitices são normais. A casa dele que é realmente esquisita. O lugar parece um museu. É muito bonita, muito fria e ninguém é permitido tocar em nada”. Ou seja, para Bueller, aquele lugar é oposto do seu, pois, mesmo residindo numa casa suntuosa, Cameron convive com a privação de um valor essencial: a liberdade.

Ferris é flexível e ágil; Cameron, por outro lado, é moroso, apático e sente remorso todas as vezes que se permite usufruir da vida. É como se o mundo de prazeres ofertados fora de sua casa traduzisse nos anseios represados de Cameron, que se sente culpado por desejá-los, e esta culpa é produto da relação perturbada com seu pai mesquinho. A pobreza de Cameron reside não na condição patrimonial de sua família, mas na sua impossibilidade de usufruí-la, fato este que castra sua

criatividade, frustra seu potencial e anula sua felicidade. Assim, no filme, Cameron é confesso admirador da liberdade de Bueller e suas confissões ocorrem no momento mais catártico, quando, ao som de “Twist and Shout”, Ferris se contorce no palco da parada alemã em Chicago. Ali, seduzidos por sua dublagem, diferentes grupos étnicos se misturam, tendo as ruas como ponto de convergência da liberdade de pertencer ao simulacro urbano estadunidense.

Através desses argumentos, vai ficando claro que o binômio Ferris x Cameron muito se assemelha ao posicionamento capitalista durante anos finais da Guerra Fria e, desse modo, se torna uma versão palatável para a juventude sobre o ideário americano. As narrativas e os personagens apresentam uma correlação sutil com a configuração política e econômica da época, sendo possível extrair alguns trechos da narrativa como exemplos:

I. Ferris dança em casa com o slogan “*Simple Minds*” ao fundo, enquanto isso seus colegas seguem presos numa aula enfadonha, em que o professor tediosamente explica a Lei Smoot-Hawley, política estatal intervencionista para regular economia pós-crise de 1929. E assim o professor conclui: “Não adiantou nada e os Estados Unidos mergulharam na grande depressão”.

II. Quando convocado por Ferris para dirigir naquele belo dia, Cameron entra em seu carro Lada (veículo de fabricação soviética), cuja aparência decadente inspira Ferris a apelidá-lo de “pedaço de merda⁶”. O carro sucateado é contrastado com a Ferrari 1961 modelo GT California, cuidadosamente guardada na garagem, objeto este que seu pai proíbe Cameron de tocar, mas é peça-chave no filme para demonstrar a rebeldia induzida por Ferris. O fato de a Ferrari nunca ter sido utilizada por seu pai ilustra a frustração de uma riqueza não bem usufruída e que, portanto, mais provoca infelicidade do que realização. Aqui fica subliminar a ideia de que a liberdade estadunidense contrasta com a prisão ideológica soviética que, na ótica capitalista, fracassa por cecear a liberdade de expressão mediada pelo consumo. No filme, diálogos cruciais ocorrem em torno da Ferrari, que aqui é parte crucial do nexos discursivo, pois representa o poder fetichizante do consumo e o ápice de realização na égide comportamental capitalista. A tríade liberdade, consumo e hedonismo é indissociável no modelo de vida pós-moderna apresentado no filme, algo constatável na sinopse impressa na contracapa da versão original distribuída em VHS e DVD:

Em um dia de primavera, no final de seu último ano, Ferris tem uma vontade enorme de matar aula e ir para o centro de

⁶No original: “*Piece of shit*”.

Chicago com sua namorada e seu melhor amigo, para ver as paisagens, experimentar um dia de liberdade e mostrar que com um pouco de criatividade, um pouco de coragem e uma Ferrari vermelha, a vida aos 17 anos pode ser uma alegria. (FERRIS..., 1986)

III. O auge do filme ocorre no Von Steuben Day, um evento germano-americano realizado nas ruas de Chicago. Ferris Bueller, de sobrenome germânico, canta a canção “Danke Schoen” (de composição alemã), rompendo o protocolo do evento. O tom melancólico da canção, também interpretada pelo cantor estadunidense Wayne Newton, é usado no filme como referência à condição alemã no final da Guerra Fria, numa alusão ao suposto saudosismo germânico sobre a condição libertária oferecida pelo capitalismo americano. Em meio aos figurantes vestidos com roupas tradicionais da cultura germânica, Bueller também dubla “Twist and Shout” dos Beatles e, na ocasião, diversos trabalhadores e dançarinos de hip-hop adentram a cena e insinuam a ideia de que esta é uma terra onde há liberdade de expressão.

Liberdade, portanto, é valor insistentemente aclamado nesta obra. E não é um fato aleatório. Esse discurso libertário pode estar associado aos valores em franca expansão no curso da política Reagan, principalmente porque o seu ideário neoliberal encontrou no discurso sobre liberdade o clichê para justificar a desregulação do Estado na economia. Disso resulta que significativa parcela dos filmes nos anos 1980 aclamaram a liberdade como desfecho garantido pelo estilo ianque, sobretudo nas narrativas de guerra e ficção científica, incluindo *Braddock*, *Rambo*, *Superman* ou *Guerra nas Estrelas*.

Contudo, é válida a ressalva de que a liberdade no ângulo estadunidense é carregada de ambivalências, principalmente porque ocorre pela ofuscação das privações inerentes à desigualdade social, o que permite concluir que “numa sociedade complexa, o significado de liberdade se torna tão contraditório e tão frágil quanto são estimulantes suas injunções a agir” (HARVEY, 2005, p. 44). Em outras palavras, o tipo de liberdade pregada pelo ideário neoliberal é incoerente, pois, enquanto sobrevaloriza a desregulação econômica e a superfície da expressão de identidades pelo viés do consumo, falseia o fato de subsunção à exploração do mercado e a condição da classe trabalhadora que tem sua liberdade furtada. Bordões meritocráticos neoliberais sobre empreendedorismo e empregabilidade são cínicos, pois escamoteiam o fato de que as condições de inserção no sistema estão longe de ser iguais.

No entanto, com o fim de arrefecer críticas como essas, o discurso da política neoliberal dos anos 1980 foi construído a partir de valores sociais, tornando

os questionamentos a esse modelo de ordenamento social quase uma heresia a clichês patrióticos tradicionais. E esse papel discursivo foi cuidadosamente cumprido por Reagan (1981):

Se nós procurarmos pela resposta de por que, por tantos anos, nós avançamos tanto, prosperamos como nenhum outro povo da Terra, foi porque aqui neste país nós libertamos a energia e genialidade individual do homem na maior amplitude que se já havia sido feita. Liberdade e dignidade para o indivíduo tem sido mais acessível e assegurada aqui que em qualquer outro lugar da Terra.

É o componente ideológico do neoliberalismo que faz Harvey (2005) reconhecer como sua maior genialidade, pois, ao acionar valores diluídos no senso comum, o ideário neoliberal se tornou tão penetrante que governos seguintes, como Clinton e Blair, se sentiram coagidos a dar prosseguimento a diversas das políticas que os antecederam. E vale acrescentar o fato de que o individualismo não pode ser analisado como mero substrato imposto por forças neoliberais, mas sim como parte do *éthos* pós-moderno, cujas motivações foram negociadas na prática social e incorporadas como estilo de vida. Com isso afirmamos que o individualismo não é produto exclusivo da política neoliberal, mas é parte do próprio comportamento pós-moderno, é fruto de uma combinação de sistemas de valores construídos e reconstruídos socialmente no transcurso do século XX, que encontraram na esfera política um meio de legitimação. Como afirma Beck (2000, p. 13), o individualismo representa uma recontextualização dos modos de vida na sociedade pós-industrial, em que “os indivíduos têm que produzir, encenar e montar eles próprios suas biografias”. Ideia também tratada por Lipovetsky e Serroy (2005), que notam a imprecisão de interpretar o individualismo pós-moderno como mero isolamento comportamental, já que o narcisismo contemporâneo depende da relação com o outro.

O filme que analisamos, então, expressa a doutrinação egocêntrica neoliberal, mas também traduz a ética pós-moderna condensada no comportamento do protagonista. Bueller é o típico homem branco da classe média capitalista, ele é objeto de repulsa e veneração, pois seu discurso traduz de modo cru o pensamento de um típico jovem deliberadamente preso no próprio ego:

Não que eu não goste do fascismo ou com qualquer outro “ismo”. Para mim os “ismos” não são bons. As pessoas não devem acreditar em “ismos” mas em si mesmas. Como disse John Lennon: “Não acredito nos Beatles, só em mim”. (FERRIS..., 1986)

Essa fala do Bueller está plenamente articulada ao ideário ególatra neoliberal republicano: *Let's make America great again*. Ferris é a personificação do herói narcísico e egocêntrico do capitalismo pós-moderno, ele traduz o ideário hedônico dos anos 1980 e, sobretudo, é parte da difusão ideológica neoliberal da época. Ao figurar o jovem insubordinado e aventureiro, Ferris conquistou a empatia da juventude, mas tudo isso mediado por uma conduta individualista de usufruto dos deleites ofertados no simulacro urbano. O que esta ideia escamoteia é o fato de que os prazeres urbanos não são acessíveis igualmente a todos e que a liberdade ali tratada é fetichizada pelos moldes perversos das relações sociais capitalistas.

É nesse teor que insistimos na correlação entre o perfil do herói protagonizado no filme que analisamos e o tipo de homem ideal para Reagan. Bueller é criativo, versátil e livre e, apesar do seu caráter questionável, é proativo e se opõe veementemente a todos que, de alguma maneira, sirvam de obstáculo para consumação dos seus prazeres. Como exemplo de sujeitos que representam essa limitação à vida errante do personagem, pode-se citar o diretor da sua escola e os pais de Bueller, sujeitos estes que também servem de analogia à ação intervencionista do Estado, que, no discurso neoliberal, cercearia a liberdade de um novo tempo. A defesa de uma liberdade incondicional era a base de muitos discursos de Reagan, que compreendia o Estado como obstáculo às liberdades individuais: “Não é coincidência que nossos problemas atuais coincidem e são proporcionados pela intervenção e intromissão nas nossas vidas resultantes do desnecessário e excessivo crescimento do governo” (REAGAN, 1981).

Voltando ao filme, o escritório do diretor escolar Edward Rooney é representação da inoperância burocrática do Estado pela ótica neoliberal, numa forte aproximação ao ideário reaganista. O diretor manifesta repulsa por Ferris porque, em suas palavras, “ele compromete minha habilidade de governar” (FERRIS..., 1986), uma vez que suas ideias poderiam estimular a contestação dos demais pela liberdade. Rooney tem comportamento patético, indumentária arcaica e encerra o filme em cena vexatória de humilhação. Ele é o oposto do Ferris, cuja rebeldia é inspiração para a juventude ali tratada.

Em pertinente análise sobre outras produções cinematográficas contemporâneas a esta que aqui analisamos, Kellner (2007, p. 90-91) destaca o quanto narrativas hollywoodianas cumpriram a necessidade de confrontar a intervenção burocrática estatal pela defesa da liberdade neoliberal. Assim, o autor analisa os filmes *Top Gun* (1986) e *Rambo* (1982, 1985, 1988) a partir da correlação com o reaganismo:

O filme também incorpora imagens radicais contra o Estado, pois o verdadeiro inimigo de Rambo é a “máquina governamental”, com sua tecnologia maciça, seus regulamentos infundáveis e suas motivações políticas venais. Rambo é o antiburocrata inconformista que se opõe ao Estado; é o novo ativista individualista. Portanto, Rambo é um herói da economia da oferta, figura do empreendedor individualista, que mostra até que ponto a ideologia reaganista é capaz de assimilar emblemas contraculturais.

Bueller é um Rambo mais dócil, ambos possuem o mesmo temperamento bravo, passional e flexível. Além disso, ambos também assumiram o “lado do bem”, em oposição deliberada a toda supressão àquela liberdade que tem o “*American dream*” como emblema. E se o leitor ainda não estiver convencido desta correlação entre a “ingênua” trama juvenil dos anos 1980 e a geopolítica bipolar da Guerra Fria, vale ater às palavras de Ferris no início do filme:

Se, de vez em quando, não parar para aproveitar, vai acabar não vivendo. Tenho mesmo uma prova hoje. Isso não era mentira. É sobre o socialismo europeu. Na verdade, e daí? Eu só queria saber qual é a razão deste teste. Não sou europeu. Não penso em virar europeu. Assim, quem se importa se eles são socialistas? Eles poderiam ser fascistas ou anarquistas e isso ainda não mudaria o fato de que não tenho carro. (FERRIS..., 1986)

Em meados dos anos 1980, a política de Reagan tinha o desafio de conter a expansão de ideais socialistas pelo mundo, sobretudo nos países assolados pela crise econômica da época. Para tal, o uso de produções cinematográficas foi estratégico para confrontar qualquer valor anti-hegemônico da época e defender o capitalismo como sistema justo e garantidor da dignidade humana. Por isso, a trama gira em torno de uma grande farsa construída pelo jovem Bueller, que opta por curtir a vida fora da escola, o que implicitamente insinua a ideia de que a educação também ocorre de modo espontâneo no Museu de Artes, na Sears Tower ou no Lago Michigan. A escola não passaria aqui de arbitrariedade obsoleta, incapaz de fazer qualquer outra coisa senão reproduzir o sistema moroso que a construiu, afinal é a vida externa que ofertaria condições suficientes para inserir qualquer sujeito no “sonho americano”. Portanto, a liberdade individual parece ser apontada como valor sagrado nessa obra, mesmo que, para alcançá-la, seja preciso driblar normas, afinal, como diz Bueller, nada é mais importante na vida do que “acreditar somente em você”.

O filme insiste em difundir uma ideia arrojada sobre o capitalismo estadunidense e, noutro extremo, vilipendia qualquer sistema político centralizador,

corroborando para construir uma síntese mítica do “*American dream*”, cuja linguagem ajuda a analisar os valores que integraram a produção cinematográfica dos anos 1980. De fato, também é preciso reconhecer que a superficialidade da trama torna muito redutiva a complexa configuração política e econômica daquele período, situação esta que reforça a relevância da análise crítica como meio de transcender o bombardeio ideológico em tempos pós-modernos.

Considerações

Ao mesmo tempo em que aclama a modernização conservadora em franca expansão, o filme encoraja a subversão de hierarquias rígidas. Quando Ferris, sua namorada e Cameron driblam a segurança e adentram o requintado restaurante Chez Quis em Chicago, vê-se claramente a forma como o comportamento livre e as roupas despojadas dos jovens contrastam com o luxo do lugar. Aqui a juventude é retratada como libertária e o confronto estético é o meio para subverter hierarquias, o que imprime ao filme mais uma característica pós-moderna: a subversão pela ironia.

Como típico da produção televisiva pós-moderna, Ferris Bueller retrata a alteridade juvenil dos anos 1980, mas também é produto de um modelo hegemônico orquestrado pela política neoliberal. Ferris usou pessoas e coisas para os devaneios em seu *day off*, mas, mesmo com seu caráter perverso, ele é aclamado como herói de uma juventude irreverente. Talvez isso nos revele que Ferris é a expressão crua da moralidade contemporânea, ele é a caricatura do típico homem pós-moderno que eventualmente nos tornamos e, por isso, ele debocha por nós e de nossa condição.

No cerne da era Reagan, Ferris Bueller serviu perfeitamente para consumação ideológica da moralidade individualista, insinuando a coragem como predicativo essencial em tempos de modernização conservadora. Assim, em concordância com o reaganismo, o legado de Ferris (1986) é simplificado em sua fala: “A vida passa muito rápido. Se você não parar e olhar ao redor, uma hora, você poderá perdê-la”. Talvez essa perda de referenciais coletivos expresse o que Senett (2008, p. 33) define como “corrosão do caráter” pelo “comportamento flexível”, ou talvez também esse hedonismo seja fruto de um desejo de anunciar-se irrepetível pelo olhar do outro. E, por mais contraditório que possa parecer, talvez o recrudescimento do individualismo deságue numa nova forma de sociabilidade, agora muito mais intermediada, como observa Maffesoli (2000), pela via estética.

Referências

BECK, U. “A reinvenção da política: rumo a uma teoria da modernização reflexiva”. In: BECK, U.; GIDDENS, A.; LASH, S. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. Oeiras: Celta Editora, 2000. p. 1-52.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

HARVEY, D. *O neoliberalismo: história e implicações*. São Paulo: Loyola, 2005.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1996.

KAPLAN, A. *Rocking around the clock: music television, postmodernism and consumer culture*. Abingdon: Routledge, 1987.

KELLNER, D. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2001.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

NAZÁRIO, L. “Pós-modernismo e as novas tecnologias”. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, A. M. *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 391-428.

REAGAN, R. Inaugural address. *Ronald Reagan Presidential Library & Museum*, Simi Valley, 20 jan. 1981. Disponível em: <https://bit.ly/2XkoOFG>. Acesso em: 28 jul. 2018.

REAGAN, R. Remarks on signing the tax reform act of 1986. *Ronald Reagan Presidential Library & Museum*, Simi Valley, 22 out. 1986. Disponível em: <https://bit.ly/2OD3uaF>. Acesso em: 20 jul. 2018.

SENNETT, R. *A corrosão do caráter*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Referências audiovisuais

FERRIS Bueller's day off. Direção de John Hughes. Los Angeles: Paramount, 1986. DVD (103 min.).

submetido em: 29 jul. 2018 | aprovado em: 14 fev. 2019



Tensión en el terreno etnográfico: el pensamiento de Jorge Prelorán

*Tension in the
ethnographic field: the
thought of Jorge Prelorán*



Javier Campo¹

¹Javier Campo es doctor en Ciências Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Investigador del Conicet. Codirector de la revista *Cine Documental*. Editor asociado de *Latin American Perspectives*. Profesor de *Estética cinematográfica* (Unicen). Autor de *Revolución y democracia. El cine documental argentino del exilio* (2017), *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (2012), coeditor de *A trail of fire for Political Cinema. The hour of the furnaces fifty years later* (2019), compilador de *Cine documental, memoria y derechos humanos* (2007) y coautor de *Directory of world cinema. Argentina* (2014), *World film locations: Buenos Aires* (2014), entre otras publicaciones. Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (FFyL-UBA). javier.campo@cinedocumental.com.ar

Resumen: Jorge Prelorán fue un cineasta argentino que realizó más de sesenta films entre las décadas de 1960 y 1990. Pero también difundió su pensamiento sobre el cine etnográfico mediante ensayos y entrevistas durante toda su carrera. Sus encuentros con los investigadores y realizadores más destacados fueron la base sobre la cual fue construyendo sus reflexiones críticas sobre el lugar de la antropología, la política y los métodos más apropiados para la realización de films “al servicio” de los otros. El objetivo de este artículo es analizar el pensamiento de Prelorán por medio de sus artículos y entrevistas.

Palabras clave: Jorge Prelorán; cine etnográfico; antropología; política.

Abstract: Jorge Prelorán was an Argentinian filmmaker who made more than sixty films between the 1960s and the 1990s. But he also spread his thoughts on ethnographic film through essays and interviews throughout his career. His encounters with the most outstanding scholars and directors were the basis on which he was building his critical reflections on the place of anthropology, politics and the most appropriate methods for making films “at the service” of others. This article aims to analyze Prelorán’s thought through his articles and interviews.

Keywords: Jorge Prelorán; ethnographic film; anthropology; politics.

El objetivo de este artículo² es analizar los textos del cineasta etnográfico argentino Jorge Prelorán y algunas de sus entrevistas publicadas en revistas, para poder identificar las nociones que elaboró sobre el hacer cinematográfico y sus puntos de vista. Considero que sus reflexiones acompañan a sus films indefectiblemente; su carrera profesional como docente-investigador universitario y su rol como formador de nuevos realizadores aún sus estrategias discursivas con la voluntad de expandir su campo de acción pedagógica y artística.

Prelorán tuvo una extensa carrera que comenzó a principios de la década de 1960 y continuó ininterrumpidamente hasta comienzos de los noventa. Durante esos treinta años contó con el financiamiento de universidades e instituciones públicas y privadas para hacer más de sesenta films. Y desde la década del setenta, en la madurez de su producción cinematográfica, comenzó a publicar ensayos y a dar entrevistas en medios especializados, que discuten el concepto, campo de acción y metodologías del cine etnográfico. Los textos más importantes que expusieron sus ideas, recuperadas en muchas entrevistas, fueron: “Documenting the human condition” (1975), “Conceptos éticos y estéticos en cine etnográfico” (1987), uno de sus textos más importantes –publicado originalmente en inglés en la revista *Third world affairs* (1987)³ y en español en los libros de Rossi (1987) y Ardevol y Pérez Tolón (1995)⁴– y su libro *El cine etnobiográfico* (2006).

El recién llegado

“Recién oí el término ‘cine etnográfico’ en 1968, cuando fui invitado al Coloquio de la UCLA” (SUBER, 1971, p. 48)⁵. Prelorán se refiere al *Colloquium on Ethnographic Film*, realizado en la University of California at Los Angeles (UCLA) en abril de 1968. En una mezcla de sinceridad y de voluntad expresa de transmitir la fresca experiencia de ser el nuevo niño del barrio, el realizador argentino demostraba tempranamente (dado que la entrevista de Howard Suber fue publicada en *Film*

² Esta investigación comenzó a ser realizada en una estancia de investigación en el Human Studies Film Archives del Smithsonian Institution (Washington, Estados Unidos) en agosto de 2018, donde se encuentra resguardado el archivo Prelorán. Mi investigación ha sido financiada por un proyecto PICT (2015-0242) de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (Argentina).

³ Prelorán, Jorge (1987): “Ethical and Aesthetic concerns in Ethnographic Film”, *Third World Affairs*, p. 464-479, London.

⁴ Prelorán, Jorge (1995): “Conceptos éticos y estéticos en el cine etnográfico”, en Elisenda Ardevol y Luis Pérez Tolón (comps.), *Imagen y cultura: Perspectivas del cine etnográfico*, p. 123-160. Granada: Diputación Provincial de Granada.

⁵ Todas las citas han sido traducidas por el autor de este artículo.

Comment en 1971)⁶ su voluntad de ser un miembro con cierto margen de disidencia en el terreno del cine etnográfico. O un *insider/outsider*.

De hecho ese evento académico fue el comienzo de Prelorán como profesional activo en la vida universitaria, quien pocos años después ingresaría a la planta docente de la UCLA. Si bien había estudiado ingeniería en la Universidad de Buenos Aires y después en Berkeley, y luego se había titulado en el programa de Cine y TV de la UCLA a comienzo de los sesenta; 1968 constituiría su regreso a esa universidad que lo había formado como realizador. Ahora también activo pensador del cine etnográfico, definido por él como la “documentación fílmica sobre los comportamientos humanos. La nomenclatura implica un énfasis científico ya que es una rama de la antropología” (PRELORÁN, 1987a, p. 73). Descripción engañosa que pareciera indicarnos a un representante de la ortodoxia científico-audiovisual. Nada más alejado de la realidad desde su ingreso al *Ethnographic Film Program* de la UCLA, luego de aquel coloquio. Prelorán no fue admitido por su apego a las “normas” de realización “antropológica”, sino, justamente, por lo contrario: su voluntad de documentación artístico-dramática. Pero, como veremos, allí también residió su parcial alejamiento de la estética de los más fieles estudiantes de aquel programa académico.

El *Ethnographic Film Program* proponía, de la segura mano de Colin Young, el *Observational Cinema* como principio realizativo. “El *Observational Cinema* – escribía Young– es un intento por desarrollar una aproximación práctica al problema de la toma de notas en campo [...] El proceso fílmico debe ser tan observacional como sea posible; el film finalizado debe representar el evento observado” (2003, p. 100-101). Tanto Young como David MacDougall, uno de los estudiantes de la primera cohorte, publicaron una serie de artículos identificando los principios de este tipo de cine documental como el más apropiado para dejar un testimonio etnográfico (cfr. HENLEY, 2018). El principal objetivo era “comunicar la experiencia del realizador sobre la vida de los sujetos” (HENLEY, 2018, p. 196). Es decir, no se trataba de volverse la “mosca en la pared” del *Direct Cinema*, sino involucrarse en una documentación inclusiva con los otros. Sin puesta en escena, sin repetición de tomas por defectos de captura, preservando los “ritmos originales, las relaciones espaciales y los sonidos de la vida real grabados” (HENLEY, 2018, p. 197). Es decir, haciendo un uso extendido de las nuevas posibilidades que hacia mediados de los

⁶ Comentario también repetido posteriormente: “En el coloquio de UCLA me enteré de que existía una disciplina conocida como ‘cine etnográfico’” (1987a, p. 91).

sesenta permitían las cámaras de 16mm con captura de sonido sincrónico, aboliendo así las tomas cortas que generaban efectos dramáticos, la música extradiegética, los efectos especiales e incluso la voz *over* (HENLEY, 2018, p. 197). El foco central debía estar puesto en conversaciones e intercambios comunicativos entre realizadores y sujetos protagonistas. Es posible encontrar en los films de David y Judith MacDougall el mejor ejemplo de estas aproximaciones, desde *To live with herds* (1971) a la trilogía de las *Turkana Conversations* (1977-1988).

Prelorán compartió aulas con los MacDougall para el momento en el que completaba el montaje de *Hermógenes Cayo (Imaginerio)* –1969–. Y en el marco del programa de estudios, y con la producción de Young a propuesta del Latin American Studies Center de la UCLA, encaró la realización de un film sobre los Guarao / Warao del delta del Orinoco, en Venezuela. Una primera versión fue finalizada en 1970, “pero Prelorán no se encontró satisfecho con la misma, que contaba con una narración pesada, realizada por Teshome Gabriel, también estudiante en la UCLA, tratando de emular el acento Guarao / Warao; y montó una nueva versión posteriormente en 1975” (HENLEY, 2018, p. 211). Pero, volviendo a *Hermógenes Cayo (Imaginerio)*, en esa experiencia pueden advertirse clara y tempranamente los elementos estéticos que más que acercar a Prelorán a los principios del *Observational Cinema*, lo alejan. Hay tomas de corta duración, el sonido no es sincrónico, hay recreaciones y ostensible puesta en escena. Además de una voz *over* que, si bien recupera lo dicho por Hermógenes, organiza narrativa y dramáticamente el discurso del protagonista. El mismo Colin Young, quien mantuvo una correspondencia fluida con Prelorán durante muchos años, destacó que “sus simpatías estaban más cerca de las aproximaciones de Robert Gardner que de las del *Observational Cinema*” (HENLEY, 2018, p. 211). De hecho el montaje de *Hermógenes Cayo (Imaginerio)* lo realizó Prelorán en el *Harvard Study Film Center*, con la asistencia de Gardner. La presencia del *Observational Cinema* en el *Ethnographic Film Program* fue disminuyendo luego de que Young retornó al Reino Unido. Mientras Prelorán se convertía en uno de los profesores de dicho posgrado⁷.

Testigo de aquel período es el libro editado por Paul Hockings, *Principles of Visual Anthropology* (1975). Los autores en aquella primera edición fueron principalmente los que participaron en el Coloquio de 1968 y en la *International Conference on Visual*

⁷ Sin embargo, Prelorán y Young siguieron intercambiando correspondencia, sobre todo relativa a la producción de *Los Guarao / The Warao people*, film producido por Young y que tendrá su corte final varios años después de la partida de Young de la UCLA, en 1975. Y en 1973 Prelorán lo visitó invitado como profesor de la *National Film School*, dirigida por Young. Documentos en el Archivo Prelorán, Correspondence Boxes 2-5-8, Human Studies Film Archives, Smithsonian Institution.

Anthropology (realizada en Chicago en 1973). Según Hockings: “era obvio que mi libro estaba promoviendo el *Observational Cinema* en detrimento de otros estilos, como el *Direct Cinema*. Pero, a medida que pasaban los años, nos dimos cuenta de que Jorge estaba volviendo a los estilos de documentales anteriores y no nos estaba siguiendo, lo habíamos pensado como un pionero en un enfoque de observación”⁸. Por eso y porque Hockings fue invitado por la editorial a incluir más artículos sobre antropología visual en general, el artículo de Prelorán, “Documenting the human condition”, no volvió a aparecer en las siguientes ediciones de 1995 y 2003. Sin embargo, concluye Hockings, “debería añadir que todos admiramos sus logros con *Imaginerio*. Fue tan poderoso...”⁹.

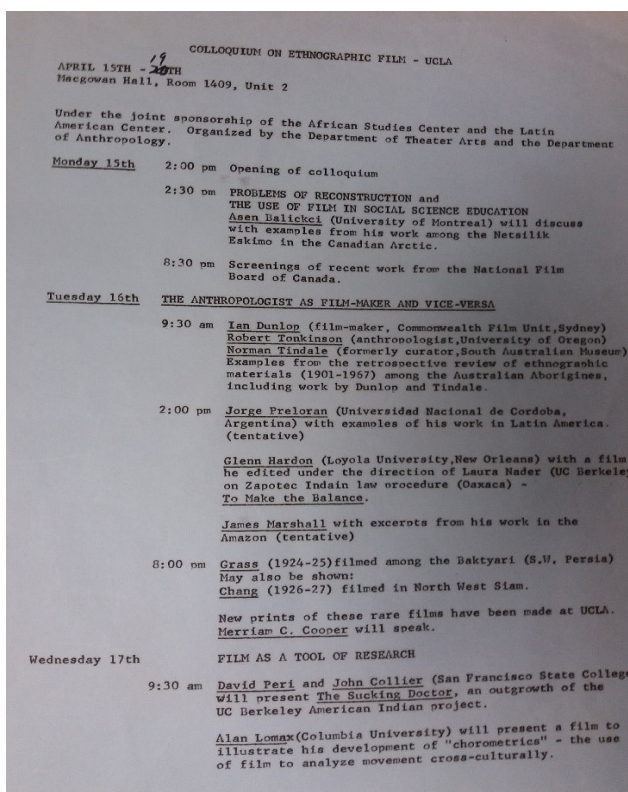


Figura 1: Programa del UCLA Colloquium on Ethnographic Film, 1968. Fuente: Prelorán Archive, UCLA Box 1, Human Studies Film Archives, Smithsonian Institution

⁸ Correo electrónico enviado al autor de este artículo el 29 de septiembre de 2018. Agradezco a Paul Hockings por su sincera y rápida respuesta.

⁹ Idem.

Hacer cine etnográfico

Prelorán era consciente de que su aproximación filmica a los otros podría ser considerada como filo-etnográfica, o bien problemática en el terreno del cine etnográfico. Tal como se debe sacar en limpio de su clásica definición sobre lo que es este tipo de cine, citada anteriormente, consideraba que el elemento científico estaba implícito en las prácticas propias y de colegas. Esta reseña que escribió sobre *Le Chemin des Indiens Morts* remarca aquellas “transgresiones” sobre las que se fundó su filmografía: “La falta de información fáctica, la romantización de la cultura y la mezcla de ficción y realidad hacen a este film algo menos etnográfico. Pero captura el espíritu mágico del lugar y su gente” (DUNSKY, 1986, p. 773). Lo que hace al film de Michel Perrin y Jean Arlaud “menos etnográfico” son aquellas características que también definen a buena parte de la obra de Jorge Prelorán. Para realizar “la captura” del “espíritu mágico del lugar”. En esa tensión entre mantenerse o no, o de qué forma hacerlo, dentro del terreno disciplinar se debatieron las reflexiones del realizador argentino.

En uno de sus últimos escritos destacaba que “el cine etnográfico es el que más me interesa [...] Dedicué mucho de mi carrera al mismo” (2006, p. 27-23). Sin proponer una nueva definición de este tipo de cine disciplinar, se inscribía sin más dentro de ese campo. Pero no en todas las ocasiones presentó esta postura. En una entrevista por Humberto Ríos, realizada a comienzos de la década de 1980, evade cualquier tipo de encasillamientos:

Creo que mis películas no son antropológicas ni etnográficas, sino documentos humanos en los que sólo importa la realidad humana que se va a transmitir. Considero que el cine que hago no es absolutamente objetivo, sino subjetivo, y por lo tanto no es científico. Tampoco creo ser un artista, porque no estoy creando. No me propongo hacer arte, aunque el filme sea parte de un fenómeno estético. (RÍOS, 2005, p. 111-112)

No, nada, nunca. Esa entrevista se constituye en una extraña pieza de libertinaje cinematográfico –que denominaríamos “anarquismo” si contuviese algún tipo de denuncia política, también desterrada por Prelorán en la misma entrevista–. Ampliando un poco el encuadre, hagamos ingresar el entrevistador en campo: Ríos, así como otros argentinos exiliados, estaba a comienzos de los ochenta en un proceso de “despojamiento” de ideología explícita, que en un extremo lo llevó, tanto a él como a muchos de sus contemporáneos, a escapar de toda conceptualización de su hacer

artístico (postura que sostuvo hasta años recientes)¹⁰. Y allí se encontró con Prelorán, con quien mantuvo una amistad sostenida por el intercambio epistolar. Por las dudas, repite “en cuanto al cine que hago no puede catalogarse como etnográfico” (RÍOS, 2005, p. 114). Hacia fines de los setenta, se “peleó” con el término “etnográfico”, por estar desencantado o cansado de la búsqueda de fondos, que durante el tiempo de la última dictadura militar argentina resultó desgastante e infructuosa, o por haber tenido experiencias que no llegaron a buen puerto con antropólogos. Sea por el motivo que fuere, en aquella entrevista manifestó que “este cine que hago no es nada más que un documento de geografía humana” (RÍOS, 2005, p. 118). Aunque pocos años después, en el artículo de su autoría publicado en *Third World Affairs* y en el libro compilado por Juan José Rossi, salidos en simultáneo en 1987, Prelorán volvió a enmarcar su hacer en el terreno del cine etnográfico.

Salvamento

En el texto que mira retrospectiva y ampliamente su obra, Prelorán indica dónde comenzó su pasión por este cine. Una ponencia de Alan Lomax¹¹

afectó mi decisión de hacer cine etnográfico. Comentó que ciertos científicos estaban analizando la destrucción de las culturas del mundo y que él sentía que teníamos la obligación de no dejarlas desaparecer. Al menos teníamos que rescatar y preservar su sabiduría [...] Me resultó fascinante su ponencia y sentí que quería ser parte de ese rescate. (2006, p. 23-24)

En tiempos en los que los cineastas etnográficos ya no se embarcaban en este cine por objetivos románticos, Prelorán admitía –por primera vez, dado que no tuvo expresiones en este sentido antes de la publicación de su libro en 2006– que si no podemos hacer mucho individualmente para evitar la extinción de culturas, al menos podemos dejar un testimonio audiovisual de ellas. Esta era una idea defendida por Margaret Mead¹², aplicada a la definición de una antropología “urgente”, tal

¹⁰ Véase la entrevista que le realicé a Ríos hace aproximadamente 10 años: <https://bit.ly/2N38OTV>
Humberto Ríos falleció el 8 de noviembre de 2014.

¹¹ ¿Se refiere a la ponencia que Lomax dio el mismo día que Prelorán presentó sus films en el Colloquium de la UCLA en 1968? Lomax fue uno de los más importantes etnomusicólogos estadounidenses. Falleció en 2002 y hasta su muerte mantuvo un intercambio epistolar con Prelorán.

¹² Quien dedicó palabras de elogio a Prelorán y lo invitó y premió en la edición de 1978 de su Festival, la última que Mead organizó dado que falleció unos pocos meses después. El Margaret Mead Film Festival sigue realizándose hasta la actualidad en Nueva York.

como señaló Paul Henley¹³; y que el mismo Colin Young vinculó a la razón de ser del *Observational Cinema*: “suficiente para comenzar a grabar culturas moribundas antes de que sea demasiado tarde” (2003, p. 113). De hecho, en el libro de 2006 también revela por primera vez su magno proyecto realizativo, aplicar la idea de rescate y preservación para las culturas argentinas: “hago este cine porque desearía contribuir al entendimiento de lo que es el ser argentino. Me gustaría llegar a saber cómo nos adaptamos a las diferentes formas geográficas del país y cómo desarrollamos nuestra creatividad para sobrevivir en ellas” (2006, p. 29). Y destaca que empezó ese camino con *Hermógenes Cayo* (1969) para exponer la “variedad de experiencias del ser argentino” (2006, p. 30); proyecto que al menos se presenta como extraño de comprender en su forma de aplicación, dado que con sus etnobiografías Prelorán se dedicaba a personajes excepcionales de las comunidades, y no a seres “comunes” o “típicos”. ¿Qué grado de alcance puede tener un documental sobre Hermógenes Cayo, Cochengo Miranda o Damacio Caitruz cuando ellos son sujetos que no tienen réplica en sus comunidades? O que incluso no llevan una vida en comunidad, como algunos de los protagonistas de las etnobiografías. Es más, el mismo Prelorán destaca que se dedicó a hacer este tipo de films etnográficos dado que “me fascinó llegar a un individuo en vez de a una masa, como hace la antropología, que en general trata de describir verdades culturales” (ENGLER, 2006, p. 33)¹⁴. En fin, la develación del “ser argentino” se presenta de manera difusa como idea-fuerza del proyecto cinematográfico, aunque teniendo en cuenta que estoy analizando la obra de un director que hizo alrededor de setenta films durante treinta años tampoco resulta descabellada, fue una utopía que le permitió andar.

Como un objetivo general, un horizonte de expectativas profesionales, Prelorán indicó que quiso “poder documentar la incontable variedad de formas y filosofías de vida que el ser humano ha imaginado para entenderse a sí mismo y su paso por la existencia. Repito, esta idea fue la inspiración intelectual que más tarde movilizó mi trabajo” (2006, p. 24). El rescate de formas de subsistencia disímiles en la Argentina, o bien en América Latina si ampliamos el encuadre a otros films realizados o proyectados en América del Sur, pueden tanto señalarnos una voluntad altruista como una concepción evolucionista. Dado que Prelorán no utilizó, en textos o films, los términos “desigualdad” o “imposición” o “explotación”, su mirada de los cambios

¹³ Entrevista realizada a Paul Henley el 21 de mayo de 2018, en Oxford.

¹⁴ En la misma entrevista destaca que “en realidad, lo de etnobiografía es un epíteto que me dieron en Estados Unidos cuando vieron películas como *Hermógenes Cayo*. Yo no inventé ese término, me lo dieron” (ENGLER, 2006, p. 33).

sociales puede ser asociada a la inevitabilidad del futuro. “No estoy en contra del progreso –remarcaba–; no podría ser un cineasta sin la tecnología” (1987a, p. 116). Sin embargo, inmediatamente reflexionaba que “las sociedades tradicionales tienen mucho que enseñarnos. Pero están siendo sistemáticamente eliminadas. Conocer y comprender formas tradicionales de organización social puede ayudarnos a encontrar salidas” (1987a, p. 116). Las buenas intenciones del director, como seguiremos desarrollando, lo conminaron a dar testimonio de culturas “en extinción”, hablando de “sociedades tradicionales”, señalando concepciones antropológicas que tanto en los sesenta como hoy atrasan el reloj.

Pero, “como Alan Lomax dijo, la razón de ser del cine etnográfico es principalmente para uso y beneficio de aquellos documentados, antes que para mostrarle al resto del mundo cuán interesantes, pintorescos o coloridos pueden ser los pueblos primitivos” (SUBER, 1971, p. 49). Una vez más, junto con su manifestación en favor del entendimiento pacífico de las culturas, sincero sin dudas, Prelorán utiliza una terminología perfeccionada por los darwinistas sociales, sin darse cuenta probablemente. Los “pueblos primitivos” existen porque los conceptos son creados y fijados por las “sociedades avanzadas”, o más bien por aquellas que se imponen por la fuerza sobre las demás. Sin embargo, considero que Prelorán no está colocándose del lado del mundo en que las ideas imperialistas se regodean. Como sus escritos lo indican, su declarado interés fue poner a disposición de los desposeídos su cámara, generando así documentales hasta cierto punto negociados con sus protagonistas. Aunque a veces su utilización terminológica fuese un tanto desprolija, el realizador argentino también bregaba por una vigilancia conceptual: “Cuando llamamos salvaje a la gente hacemos desde el vamos una apreciación racista. Nosotros no podemos juzgar a gente que no está viviendo como nosotros”¹⁵.

Clasificación y modelos a seguir

Si bien Prelorán no tenía una voluntad ni una mentalidad científicamente estructurada que le llevara a plasmar en el papel preceptos rígidos, cuadros clasificatorios o divisiones fronterizas aplicables al terreno de su hacer; estableció una suerte de discriminación metodológica. Tomando los términos *etic* y *emic* elaborados por Kenneth Pike, y popularizados desde la antropología social por Marvin Harris (1980) para destacar descripciones elaboradas por el extranjero (*etic*) o el nativo (*emic*) de una comunidad, dividió entre distintos tipos de aproximaciones

¹⁵Entrevista publicada en *La Opinión – Cultural*, 27 de mayo de 1973.

a los sujetos. Aplicando los conceptos al terreno del cine documental, algunos films darían una “visión desde afuera del contexto del que se lo está viviendo (*ethic* [sic] *approach*) y otros desde adentro (*emic approach*)” (2006, p. 26). Asimismo equiparó estas aproximaciones a la dicotomía objetividad y subjetividad. El enfoque objetivo (*etic approach*) es la “descripción filmica detallada y un análisis del comportamiento humano [...] Reglas metodológicas y teóricas puristas que rara vez llegan al público. Películas aburridas, sin estructura dramática” (1987a, p. 75-76). Mientras que el subjetivo (asociado al *emic approach*) es el que resulta favorecido en un recuento histórico, ya que las “películas clásicas son aquellas realizadas por cineastas que han tomado un enfoque más subjetivo hacia el tema, documentando a seres humanos más intuitiva que metódicamente” (1987a, p. 76-77).

Para él estas dos formas de aproximación a los otros tuvieron una clara correlación con dos formas de hacer cine etnográfico desde, al menos, los sesenta. En el artículo comenzado a elaborar desde el UCLA *Colloquium on Ethnographic Film* de 1968 ya establecía dos maneras de “documentar la condición humana: 1– registrar para analizar desde la antropología (no film) y 2– hacer un film para transmitir una experiencia cultural (*the filmmaker category*)” (PRELORÁN, 1975, p. 103). Algo así como una gruesa división entre ortodoxia y heterodoxia del cine etnográfico, en la cual al primer grupo le cabe “quedarse” con la ciencia pero no con “el film”. Para Prelorán la cuestión es en “donde debe estar puesto el esfuerzo, en las líneas dramáticas del film o en la investigación antropológica” (SUBER, 1971, p. 48). Se ha considerado “clásicos” a “*The Hunters* [John Marshall, 1957] y *Dead birds* [Robert Gardner, 1963] debido a que están contruidos dramáticamente” (SUBER, 1971, p. 48).

Esta enfatización argumentativa puesta en la historia del film etnográfico, donde los clásicos han sido los documentales estéticamente más dedicados al trabajo cinematográfico, también ha sido advertida por los representantes de la ortodoxia antropológica del cine etnográfico (RUBY, 2000; HEIDER, 2006), quienes prescriben rígidas categorías metodológicas para privilegiar el estudio disciplinar, pero cuando repasan la historia del cine etnográfico, mencionan como films clásicos a los que dan la espalda a sus mandamientos tallados en piedra. La división entre objetivo, desde afuera, *etic*, antropológico (ortodoxo) / subjetivo, desde adentro, *emic*, dramático (heterodoxo) le permitió a Prelorán construir un fundamento para privilegiar su metodología de acercamiento a los sujetos y el área del cine etnográfico a seguir. “Hay modelos de cine que captan las culturas desde ‘adentro’ que me gustaría recomendar: el de los cineastas David MacDougall y Timothy Asch. En mi caso, a partir de los años 70, he tratado de usar este tipo de visión” (2006, p. 26).

Una vez más regresa la experiencia de la UCLA a escena, en este caso el *Ethnographic Film Program*, al que Prelorán se sumó luego de asistir al *Colloquium* de 1968. Allí conoció de cerca a David y Judith MacDougall, quienes eran sus compañeros de estudio. El realizador argentino, luego de haber hecho alrededor de treinta cortos didácticos desde el Programa de Relevamiento de Expresiones Folklóricas Argentinas, con base en la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), supo de un tipo de documental etnográfico que le iluminó un nuevo camino a seguir. “Sensitivos, perceptivos y profundamente humanos. Los films de los MacDougall son los mejores films etnográficos que he visto” (1984, p. 118). Aunque, como se ha destacado anteriormente, el *Observational Cinema* teorizado por Young y puesto en práctica por los MacDougall, en sus primeras obras, no fue lo que Prelorán ensayó en sus films. Más bien obtuvo modelos cándidos de acercamiento a los otros, debido a que los films de los MacDougall “están cargados con un sentido de realidad y sinceridad” (1984, p. 120)¹⁶.

Antropología: ciencia

“¡Me revienta que se tome a la gente como ‘estereotipos’, y yo voy a romper eso!” (BIRD, 1971, p. 9). Prelorán siempre estuvo en contra de un tratamiento “frío” de los protagonistas, o bien de un *etic approach*, de un acercamiento desde afuera, lo que él denominaba “objetivo”. Y en la descripción de ese enfoque lo relacionaba con el trabajo de los antropólogos que hacían uso de registro audiovisual. Aunque destacaba que no eran imposibles las sociedades exitosas entre realizador y antropólogo –de hecho, valora mucho a los films de Asch¹⁷, realizados en colaboración con el respetado antropólogo Napoleon Chagnon¹⁸, como modelo a seguir–, frecuentemente hacía públicas sus frustraciones profesionales al respecto. “Cuando se colabora en la producción de una película, el conflicto más irritante entre el cineasta y el antropólogo es de supremacía” (PRELORÁN, 1987a, p. 86). Su preocupación era que los científicos respetaran el lugar que para él era el indicado: “la película debería ser lo principal y el antropólogo cumplir funciones de asesor” (CASTIÑEIRA DE DIOS, 1975, p. 37). “Pero eso nunca pasa”, remataba la frase anterior (CASTIÑEIRA DE

¹⁶También mencionó como influencia positiva en el camino de un cine etnográfico inserto en la *filmmaker category* a *To live with herds*, de MacDougall; a las mejores obras de Marshall, Asch, Michel Brault; y al film *The last of Cuiva* (1971), de Bernard Arcand y Brian Moser (PRELORÁN, 1975, p. 106).

¹⁷Prelorán mantuvo una correspondencia frecuente con Timothy Asch. Documentos en el Archivo Prelorán, Correspondence Boxes 7-9, Human Studies Film Archives, Smithsonian Institution.

¹⁸*The feast* (Asch y Chagnon, 1970) y *The ax fight* (Asch y Chagnon, 1975).

DIOS, 1975, p. 37). Ya desde mediados de los setenta Prelorán estaba desencantado de la sociedad con antropólogos. En fin, “el antropólogo siempre se cree el dueño del tema y entonces se arman unas bataholas terribles” (CASTIÑEIRA DE DIOS, 1975, p. 37). La dignidad profesional de Prelorán se puso sobre la mesa luego de la realización de *Los Onas: vida y muerte en Tierra del Fuego* (Ana Montes de González y Anne Chapman, 1973-1977). El conflicto con las antropólogas, quienes finalmente figuraron como las directoras, llegó hasta los tribunales de justicia, para prohibir a Prelorán –quien está acreditado como director de fotografía– la presentación de la película por su cuenta¹⁹. Desde aquella oportunidad se juró no trabajar más con científicos²⁰ y reafirmó su identidad como creador: “yo no soy un técnico que me dedico a hacer cine, soy un realizador. Por lo tanto quiero tener el control total sobre la película” (CASTIÑEIRA DE DIOS, 1975, p. 37)²¹.

En esa defensa encendida del respeto por los roles del cineasta y el antropólogo (reducido a la labor de colaborador) vuelve a emerger la dicotomía transitada en el apartado anterior: cine etnográfico realizado desde “afuera” (objetivo) o desde “adentro” (subjetivo). O bien, simplificando los términos, cine realizado por antropólogos para antropólogos o por cineastas para un público más amplio. A propósito de la cuestión de los espectadores, Prelorán escribió tempranamente, en su primer artículo de rigor teórico, que sus films están dedicados a un público “amplio, no solo de científicos, por eso mis films no son objetivos en sí mismos, sino que están pensados en términos de comunicación [...] Esto es cine, no metraje al que le falta alma” (1975, p. 105). Esa era su perspectiva con respecto a los films [científicos] etnográficos, en realidad no los consideraba parte del concepto de “cine”, dado que el “cineasta está interesado en los elementos dramáticos” y no solamente en que los “datos documentados deban ser explicados y analizados” (PRELORÁN, 1987a, p. 86). Y, por otra parte, se oponía a la “frialdad” que en su entender sostenía un antropólogo para el cual solo importa la descripción cultural; estimaba que un cineasta debía “acercarse a la gente en lugar de disecar mecánicamente su cultura material en la pantalla” (PRELORÁN, 1987a, p. 86). Entonces, para Prelorán la

¹⁹ Documentos en el Archivo Prelorán, Correspondence Boxes 5-8-10, Human Studies Film Archives, Smithsonian Institution.

²⁰ Aunque para su último gran proyecto audiovisual, la serie *Patagonia, en busca de su remoto pasado* (1994), contó con la colaboración de 46 científicos.

²¹ Sin embargo, y en la misma entrevista que transmitía ese punto de vista, decía: “yo no soy un artista, no estoy creando. Estoy tomando la realidad para transmitirla. Yo no me propongo hacer arte, todo lo que salen son vivencias y nada más” (CASTIÑEIRA DE DIOS, 1975, p. 37).

descripción “objetiva” sumada a la frialdad de la búsqueda del dato científico promueve obras con faltas de carácter “cinematográfico”. Aunque su balance resultase un tanto esquemático y estereotipante de los antropólogos (aun estando en diálogo fluido con muchos de ellos y deplorando el uso de “estereotipos”), se puede decir que su caracterización de ambos campos fue compartida por muchos de sus colegas, académicos y cineastas. A los mencionados libros de Ruby y Heider pueden sumarse los de Loizos (1993) y Barbash y Taylor (2007), e incluso algunos artículos de *Principles of Visual Anthropology* (HOCKINGS, 1975).

Sin embargo, Prelorán no se planteaba como un realizador completamente fuera del canon, admitiendo que “mis etnobiografías siguen algunas de las reglas de los puristas del cine etnográfico” (1987a, p. 91). “Pero no todas”, completaba la frase (1987a, p. 91). Las visitas a los sujetos durante un tiempo prolongado, pero no la convivencia, antes de grabar o filmar; y rodar en el lugar de los eventos, aunque, y este era uno de los elementos más rupturistas, pudiese reacomodar objetos y pedir que acciones fuesen desarrolladas para ser filmadas. Naturalmente, la inclusión de una voz poética no descriptiva, el uso de sonido no sincrónico, la inclusión de música extradiegética y el doblaje de la voz de los protagonistas por actores sumado a la narración estructurada dramáticamente eran factores transgresores del canon etnográfico purista. Estos elementos no están presentes de esta forma en todos sus films, pero adquieren relevancia en sus etnobiografías. De hecho, al final de su vida privilegiaba a las etnobiografías (desde el mismo título de su libro de 2006) y dudaba sobre si no debería empezar el conteo de sus obras desde la primer etnobiografía –*Hermógenes Cayo (Imaginero)*, de 1969–. “¿Debo contar los cortos didácticos?”, se preguntaba (2006, p. 12). Pero uniendo la afirmación de este texto, uno de sus últimos, con aquel primer artículo publicado en el libro de Paul Hockings, es interesante regresar sobre lo que indicaba: “mi trabajo nunca tuvo una aproximación científica” (PRELORÁN, 1975, p. 103). Evidentemente en esta afirmación no están contenidos los cortometrajes *Réptiles, fósiles triásicos de la Argentina, Dinosaurios, La biología experimental, El estudio de los vegetales, Anfibios, reproducción y desarrollo o Potencial dinámico de la República Argentina*, todos realizados por Prelorán entre 1964 y 1965 en la Universidad Nacional de Tucumán. Todos estos films fueron guionados por científicos o contaron con académicos como asesores. Sin embargo, lejos de estar arrepentido, en todas las filmografías por él publicadas figuraron tanto las etnobiografías como los cortos didácticos y científicos –y al *Human Studies Film Archives* del Smithsonian Institution donó todas las copias de sus obras, y también los documentos de producción–.

Si bien, como se destacaba al comienzo de este artículo, Prelorán ubicó a su obra dentro del área del cine etnográfico; su determinación nunca fue sencilla, ni siquiera para él. Inmediatamente después de afirmar que no fue un realizador de cine científico, negó moverse en el otro extremo, es decir, “tampoco en el terreno del entretenimiento. Siempre estuve en un lugar intermedio” (PRELORÁN, 1975, p. 103). Y para definir ese lugar intermedio apeló a los conceptos de comunicación –“mis films están pensados en términos de comunicación” (PRELORÁN, 1975, p. 105)– y de transmisión –“sólo importa la realidad humana que se va a transmitir” (RÍOS, 2005, p. 111)–. Es decir, ese espacio entre el informe científico y el film de entretenimiento está definido por el contacto estrecho (*emic approach*) que mantiene el realizador con sus sujetos protagonistas en la realización de un film “subjetivo”. Paradójicamente, o no, estos mismos conceptos son parte del núcleo del *Observational Cinema*: más que entrevistas o registros directos, están en primer plano los intercambios y conversaciones entre los que están delante y detrás de cámara, con eventuales intercambios de roles (como ensayan los MacDougall en *A wife among wives* –1981–). Es posible decir que Prelorán, si bien no siguió la metodología de realización impulsada por Colin Young, fue influido por el espíritu de sus enseñanzas compartidas en el *Ethnographic Film Program*.

En ese sentido, y para ahondar en las semejanzas con las aproximaciones de sus maestros y colegas, Prelorán se distanciará de la circunstancia de entrevista. Dado que, “cuando los investigadores hacen preguntas, sus informantes suelen dar aquellas respuestas que los científicos quieren oír. Intento una interacción diferente porque no estoy ‘buscando’ información específica. Los sujetos se abren entonces libremente” (1987a, p. 103). Siguiendo esto debe entenderse que los testimonios de las bandas sonoras de sus films son más producto de conversaciones que de entrevistas. Aunque, y aquí radica una de las diferencias más profundas con la metodología difundida por Young, la voz de Prelorán ha sido cortada y eliminada de la banda sonora.

La última piedra lanzada a los antropólogos fue destinada a su falta de compromiso con esos “otros”, a los que “estudian sociedades como si fueran una colonia de hormigas: fríamente, ‘objetivamente’” (PRELORÁN, 1987a, p. 114). Una vez más la cercanía con los sujetos es un tema clave para el realizador argentino. Y en el desarrollo de su perspectiva, identifica a una cultura libresca de la antropología, en la cual “la experiencia se vuelve un ejercicio intelectual más que un esfuerzo humano, centrado todo el proceso en la antropología y el antropólogo y no en los sujetos” (1987a, p. 84). En ese marco los avances de la disciplina se miden por la prevalencia de teorías interpretativas de las sociedades y los sujetos no se consideran

más que engranajes de una máquina teórica a la que no le importa el devenir de su suerte. Naturalmente que esta es una ilustración extrema de aquellos vicios profesionales que, si existen, no son aplicables a todos los científicos sociales. Aclarando su visión, Prelorán indica que prefiere evitar “la antropología por la antropología, cuando los medios se convierten en el objetivo” (1975, p. 107). Es decir, cuando lo que le importa al investigador es generar nuevos principios teóricos por sí mismos. Por ello destaca que “la meta final de un antropólogo debería ser el obtener los conocimientos necesarios para poder mejorar la humanidad, en vez de estériles ejercicios académicos” (1987a, p. 84). Y aquí ya ubica sus reflexiones en un espacio difuso, en el que los académicos pueden discutir hasta la eternidad qué hacer, cómo hacerlo o bien dejar de lado las herramientas disciplinares para tomar otros caminos en pos de la lucha por un cambio social. Prelorán pretende dar batalla en ese espacio, “me gusta pensar que mis films están hechos para el cambio social, para ayudar a la gente que filmo” (1975, p. 107). Su conclusión ya nos sumerge en las aguas de la política, turbias y turbulentas en el caso argentino para cuando se publicaron estas líneas:

El mundo está yendo en un acelerado camino a una crisis y nuestros esfuerzos deben estar dirigidos a mitigar o resolver esos problemas y no a sentarnos a mirar, en una posición de superioridad segura que la ciencia de alguna manera nos ofrece. (PRELORÁN, 1975, p. 107)

“Ismos” de la política

“Creo que mi cine también es político”, afirmaba Prelorán (RÍOS, 2005, p. 117). Pero ¿qué significaba para él decir esto? No se estaba refiriendo a un cine contrahegemónico ni radical, modelos que conoció de cerca por haber trabajado con Raymundo Gleyzer en su etapa de creciente compromiso político. Menos aún se refería a un cine militante dado que, como decía “no estoy comprometido con ningún partido político” (RÍOS, 2005, p. 117). Tampoco puede denominarse a sus documentales como de denuncia, aunque en algunos haya reclamos implícitos al poder político²². En fin, su definición de la política era más despojada y sencilla: “Todo lo que muestra la verdad es un hecho político” (RÍOS, 2005, p. 117). Es decir, una visión de “lo político” venida de las entrañas de la ontología del cine documental.

²²Más concretos en los casos de *Valle fértil* (1972), *Damacio Caitruz* (1971) y *Los hijos de Zerda* (1978).

Desde esta concepción todo documental es político. Un uso del concepto que lo diluye en su potencia descriptiva y práctica.

¿Qué necesidad tenía Prelorán de tener que hablar de cine político si él estaba de lleno dedicado al etnográfico? Y algo más, ¿por qué tratar de describir su hacer cinematográfico como “político” cuando sus colegas estadounidenses y europeos, entre quienes compartía sus films y escritos, ni siquiera utilizaban ese término? Una posible respuesta a este interrogante puede ser que la realización cinematográfica, y sobre todo documental, en la Argentina de la década de 1970 estaba cruzada por la política partidaria/militante. Entonces los realizadores veían a la política como un eje articulador en relación al cual debían amalgamarse o bien despegarse, pero nunca desentenderse²³.

Parándose sobre la delgada cuerda que sostiene la necesidad de un cambio social, pero sin proponer, o bien despreciando a la militancia política, Prelorán afirmaba en casi todos sus textos y entrevistas que “el cine se debería utilizar para transformar el mundo en un lugar mejor” (1987b, p. 124). Pero inmediatamente, y como para no ser incluido erróneamente en el listado de cineastas comprometidos políticamente, argumentaba que estaba en contra de lo que entendía como “motivaciones externas, como los objetivos ideológicos”, dado que muchos realizadores que dicen estar beneficiando a los sujetos protagonistas de sus films “van en busca de imágenes que necesitan para ilustrar sus ponencias ideológicas” (1987b, p. 124). Completaba señalando que el resultado de ese proceso de transferencia audiovisual no era más que la

imposición de nuestros “ismos”, una falta de respeto hacia ellos [...] la mayoría de las veces siento que las ideologías externas pueden teñir los resultados al colocar a los sujetos dentro de nichos rígidos o categorías extrañas a ellos. Por lo tanto hacer películas de ‘ismos’ es más peligroso que beneficioso para los protagonistas. (1987a, p. 81)

Entiéndase por “ismos” el trotskismo o el peronismo, las dos ideologías fundamentales de las organizaciones armadas argentinas de izquierda, las cuales tuvieron muchos cineastas entre sus filas. Probablemente este tipo de reflexiones las empezó a diagramar Prelorán desde sus días de trabajo colaborativo con Raymundo Gleyzer. De modo velado presentó una de sus experiencias de aquel tiempo veinte años después: “mi amigo trataba a los protagonistas fríamente, absorto en hacer la

²³ Con respecto a esta recurrencia de Prelorán y los críticos que escribieron sobre su obra desde la Argentina en los setenta, véase el artículo de Campo (2017).

película”, decía tener un fin noble, “traer el cambio a toda la región, pero él no sentía una responsabilidad personal por ayudar a estos individuos” (1987a, p. 109). Prelorán estaba viviendo el proceso de politización de las capas medias intelectuales que desembocará en la participación de muchos de sus colegas en los movimientos revolucionarios de los setenta. De hecho Gleyzer se unirá al Frente Antiimperialista y por el Socialismo (FAS) y participará del Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP), de ideología trotskista²⁴.

Pero el film y el cineasta que para Prelorán era la antítesis de su lucha por el mejoramiento de las condiciones de vida de los habitantes de la Argentina profunda, fue *La hora de los hornos* (1968) y uno de sus directores: Fernando “Pino” Solanas. En una entrevista realizada en los noventa, y en la que dejó fluir su pensamiento sin restricciones, decía que le daba “bronca ese estilo de cine muy panfletario. Aquel en donde un narrador te dice lo que tenés que pensar. Solanas, peronista, gritaba la cosa partidaria y filmaba a coyas, a esto u otro, y los usaba para su ideología. Pero los coyas y esa gente no les importaban un carajo” (NAVARRO, 1994, p. 6). Difícil definir cincuenta años después si Solanas estaba preocupado en ese momento por el presente y devenir de los indígenas que aparecen en *La hora de los hornos*, como coyas o maticos; pero al menos se puede decir que la inclusión y uso de sus imágenes resulta éticamente problemático²⁵. En la misma entrevista Prelorán concluye con su idea: “entonces voy a lo de Cochengo, lo grabo, y él te dice su realidad, no la mía” (NAVARRO, 1994, p. 7). Una afirmación tan problemática como lo es el uso de las imágenes de los indígenas por Solanas; dado que se está hablando de cine, el film no es un vehículo impoluto de transferencia de las palabras de los protagonistas, en este caso Cochengo Miranda.

Pocos años antes de su muerte, Prelorán incluyó nuevos conceptos a sus reflexiones. En un artículo en el que atraviesa la experiencia ecuatoriana de realización del film con Zulay²⁶ destacaba: “Comenzó a preocuparme el proceso de globalización por lo que significaría la invasión a los países menos desarrollados. El concepto de globalización comenzaba a transformarse en colonización” (2002-2003, p. 136). Pero toma el ejemplo de la experiencia artesana comercial de Zulay, quien en su visión tuvo “éxito en el manejo del impacto potencial de la globalización” (2002-2003, p. 135). Desde una aproximación intuitiva, no teórica, Prelorán destaca en

²⁴ Gleyzer fue secuestrado y desaparecido el 27 de mayo de 1976.

²⁵ El libro recientemente editado por Campo y Pérez-Blanco (2018) analiza aquel film.

²⁶ *Zulay frente al siglo XXI* (dirigido con Mabel Prelorán y Zulay Sarabino, 1994).

aquel artículo que hay un atisbo de esperanza para los pueblos, dado que “el ejemplo otavaleño puede servir como estímulo de exploración, de estrategias que nos enseñen a hacer frente al potencialmente destructivo efecto de la globalización” (2002-2003, p. 148). Aquí también el cineasta sostiene su punto de vista sobre esa línea que separa el balance de una situación social de explotación de un llamado a la lucha para modificar esas condiciones. Detecta como perniciosas muchas de las consecuencias de la globalización, pero indica que hay estrategias posibles de resistencia que no impliquen la frontalidad del combate radical.

En definitiva, resulta una vez más interesante volver a aquel artículo surgido del *Colloquium on Ethnographic Film* y escrito durante su experiencia en el *Ethnographic Film Program*, dado que fue su primer ensayo teórico y los conceptos y perspectiva allí sucintamente abordados los replicaría habitual y más extensamente durante su carrera. Allí evaluó sus films como

documentos de gente que necesita ayuda, no son agresivos ni dogmáticamente ideológicos. Mi convicción es que la gente se relacione a través de sentimientos antes que de ejercicios intelectuales o teorías. Es nuestro deber hacerlo más sensitivo a las emociones que a las teorías. (PRELORÁN, 1975, p. 106-107)

Contra el cine etnográfico ortodoxo, contra el cine ideológicamente politizado. Por el cambio social, pero por el camino del encuentro de individualidades. Por un cine más sensitivo que teórico. Al ritmo y servicio de otros.

Al servicio

En aquel informe de intenciones escrito a comienzos de los setenta, Prelorán expresaba: “quiero poner al servicio de otra gente (de áreas rurales) el medio más sofisticado de comunicación y grabar lo que tienen para contarme, sin ideas preconcebidas ni paternalismos” (1975, p. 104). Haciéndose a un lado como cineasta, casi entrando en contradicción con una idea ya citada anteriormente (sobre su identidad como realizador-creador y no como técnico al servicio, aunque en aquel caso hablase específicamente de científicos), Prelorán manifestaba estar brindando su trabajo para que sus films funcionen como vehículos de ideas y expresiones de sus protagonistas. A principios de los setenta advertía que su acercamiento a los otros había cambiado, “mis films empezaron a dejar que la gente hablara por sí misma y no que lo hiciéramos nosotros o un antropólogo” (SUBER, 1971, p. 48). Al mismo tiempo que surgió esta nueva etapa en su filmografía, el realizador argentino comenzaría

a plantear una serie de preceptos metodológicos que, paradójicamente, han sido compartidos por una fracción de sus colegas más científicamente escrupulosos.

En primer lugar, “si hay algunas reglas que puedo sugerir para hacer buenos films etnográficos recomendaría, vivir con la gente que vas a documentar” (SUBER, 1971, p. 48). En segundo, en cuanto al guion y la elección de los personajes, resulta “mejor seguir a un sujeto de una cultura a que echar un vistazo superficial y estereotipado de la misma” (SUBER, 1971, p. 48). En tercer lugar es necesario otorgar el “derecho del corte final” a la persona en la que se centra la etnobiografía (PRELORÁN, 2006, p. 77). En ese sentido resulta imperioso proyectar la película a los protagonistas antes de completarla, “si están de acuerdo de que el documento es correcto y que los muestra en forma favorable, entonces me siento en la libertad de terminar el proyecto. Y regresar para exhibir la película luego” (PRELORÁN, 1987a, p. 111). Por último se encuentra el método de rodaje, y en ese sentido el mejor estilo resulta aquel “menos intruso y que comunique con la mayor veracidad los sucesos documentados. La película etnográfica debe tener un tiempo y ritmo acorde al ambiente en que fue filmada” (1987a, p. 89). Si bien este es el elemento más difícil de corroborar, o bien de controlar, Prelorán lo vinculaba directamente a la necesidad de no apresurar los tiempos de espera para llegar a grabar o filmar. Una vez más aparece la pedagogía de Young en medio, ya que no se hace uso de la entrevista, sino que en la conversación hay que “dejar que la gente a quien documento hable por sí misma” (PRELORÁN, 1987a, p. 90). Como decía Young: “la diferencia es entre contarnos una historia y mostrárnosla” (2003, p. 103).

La grabación de la palabra de los protagonistas es un punto muy interesante que desarrollar en el estudio de la filmografía de Prelorán, dado que no usó la grabación de sonido sincrónico, sino hasta bien avanzada su carrera, solo para los pocos films que realizó desde los ochenta. Concordaba con MacDougall en que uno de los grandes cambios del cine etnográfico se produjo primero por la introducción del sonido sincrónico y luego por la inclusión del subtítulo (MACDOUGALL, 1998, p. 165). Pero, aunque estaba a su disposición el grabado de sonido sincrónico, prefirió no utilizarlo, dado que trabajaba solo y hubiese necesitado un sonidista a su lado, por lo cual el registro habría así dejado un tanto de lado su carácter intimista. Por ello es que las recomendaciones de Prelorán con respecto a la “palabra” de los otros deben ser problematizadas, o bien tomadas con precaución, dado que no significan exactamente lo mismo que aparentemente indican. En ese sentido, cuando reflexiona que: “Cuando se documentan culturas, muy pocas veces se nos da la oportunidad de escuchar directamente a los protagonistas. La introducción

de cámaras livianas con grabación de sonido sincrónico, en la década del 60, ha posibilitado este enfoque. Antes el relator aparecía como el dueño de la verdad” (1987a, p. 90). Pero él no utilizó esta tecnología en su momento. No solo ello, si bien estaba presente en la banda de sonido la voz de sus protagonistas, como las cesteras de *Quilino* (con Gleyzer, 1966) o Hermógenes Cayo; en primer plano sonoro, más audible, prevalecía la narración homogénea de actores²⁷. El mismo director se refirió a esta cuestión al final de su carrera:

Cuando yo empecé a filmar, por suerte, no tenía equipo profesional con sonido sincrónico. Entonces filmaba sin sonido, seguía al personaje y documentaba lo que hacía: come esto, talla, pesca, toda la parte física de su vida. ¿Y el alma? El alma era grabarlo en silencio absoluto. Una noche ponía el micrófono y hablábamos. (ENGLER, 2006, p. 34)

Una eventualidad técnica, que bien podría haber solucionado con relativa rapidez utilizando parte de algún crédito para comprar una cámara con grabadora de sonido nueva, se transformó en una elección estética clave para su metodología de trabajo.

Sharon Sherman, estudiante de Prelorán cuando ya era profesor en el *Ethnographic Film Program* de la UCLA, relaciona las enseñanzas de ese espacio con el tratamiento del sonido destacando que

Prelorán estaba en la UCLA cuando la teoría de Colin Young sobre el *Observational Cinema* se hizo popular. El sonido sincronizado se convirtió en el presagio del futuro. Cada acción tendría la reacción correspondiente. Debido a que los cineastas podían documentar eventos en el mismo tiempo continuo, muchos preferían un método científico. Una película sería un medio para crear un documento puro de un evento. Jorge reconoció la belleza del sonido sincrónico, pero también vio los inconvenientes de esta ventaja técnica: “El cine para mí tiene una connotación diferente. Es una forma de arte. Tienes que intentar sintetizar lo sucedido. Y al hacerlo, estás creando un nuevo objeto que es la película. Preferiría usar el sonido sincrónico más bien para grabar los sonidos y la música y las cosas que están sucediendo, pero luego uso esa banda sonora con, quizás, voces en *off* para darle al film el alma de la gente”²⁸. (SHERMAN, 2007, p. 288)

²⁷ De todas maneras ese procedimiento solo fue seguido en, proporcionalmente, pocos films de Prelorán.

²⁸ La frase entrecomillada pertenece a una entrevista realizada por Sherman a Prelorán en 1976.

Desde el punto de vista del realizador argentino el sonido capturado de forma sincrónica, cuando los protagonistas están haciendo sus tareas diarias, no presenta ese elemento tan esencial desde su visión: el alma. En cambio, las palabras transmitidas, generalmente por la noche, en el marco de una conversación, tienen el carácter de una confidencia, guardan “el alma”. Con la cámara apagada y el grabador prendido, emerge la esencia de cada sujeto.

A comienzos de los setenta Prelorán encontró que había llegado al estadio de su carrera en el que se sentiría más cómodo, maduro, destacando así un “proceso de evolución de mi filmografía”: 1– *Travelogues* de la época en que trabajó para Edward Tinker e hizo la serie de los gauchos (*El gaucho salteño*, *El gaucho de las Pampas*, *El llanero colombiano*, entre otros realizados entre 1961 y 1963); 2– Los cortos didácticos realizados en la UNT, los cuales fue un paso para “dejar de lado mi timidez y acercarme más a la gente. Aproximar la cámara a la gente (literalmente) mediante el uso del primer plano”; 3– Las etnobiografías, cuando se produjo un “cambio en la banda de sonido, la gente comenzó a hablar y yo a relegar la *voice over* [...] encontrando seres humanos extraordinarios [...] así desarrollé una filosofía de mi trabajo dando voz a los que no la tienen” (1975, p. 103). Presentar las voces de los protagonistas para facilitar su comunicación (aunque sin hacer uso de sonido sincrónico), brindar sus servicios como cineasta para la transmisión de las vivencias ajenas (aunque se definiere como un realizador al mando de la creación de sus films). Estas aseveraciones, que encuentran asimismo elementos negadores en la misma dialéctica de Prelorán, definen en buena manera el pensamiento del cineasta argentino. Bienintencionado en las aplicaciones de su cine, pero difuso en sus argumentaciones.

A modo de conclusión

Luego de este recorrido surge como evidente que es imposible dividir en etapas el pensamiento de Prelorán. Desde la década de 1970 hasta 2006, año de publicación de su libro *El cine etnográfico*, sus consideraciones sobre la mejor manera de realizar films que respetasen a los otros, sobre las vertientes del cine etnográfico o sobre los usos ideológicos de imágenes y palabras de los sujetos, siguieron un camino constante que fue incluyendo algunos conceptos nuevos, pero que en esencia estuvo definido desde los setenta. El único elemento que marca la excepción a la regla fue manifestarse explícitamente, recién en 2006, a favor de una antropología “de urgencia” o de un cine etnográfico de salvamento que rescatase las costumbres culturales de sociedades en vías de desaparición. En el siglo XXI, cuando

ya ni cineastas ni antropólogos cobijan los intereses de un tipo de trabajo que ha visto perimido su paradigma hace mucho tiempo.

Por otra parte, la experiencia adquirida por Prelorán en el UCLA *Colloquium on Ethnographic Film* de 1968 y, sobre todo, en el *Ethnographic Film Program* de la misma institución fue fundamental para favorecer la estructuración de su pensamiento teórico cinematográfico en el terreno del film etnográfico. Allí conoció los debates contemporáneos, los films etnográficos heterodoxos más interesantes, a los cineastas que serían referencias ejemplares y el concepto mismo de cine etnográfico. En ese espacio definió sus concepciones teóricas y prácticas sobre cine etnográfico y etnobiografías, su parcela dentro de ese terreno. En esos pocos años produjo las reflexiones que acompañarán su pensamiento por el resto de su vida. La década del setenta fue, desde su misma visión, cuando llegó a la madurez como realizador. Y se constituyó en el período más prolífico de su producción teórica y filmica, de hecho los pocos films que había terminado durante los ochenta comenzaron como proyectos en la década anterior²⁹. Desde esta segunda experiencia en la UCLA, luego de haber sido estudiante de grado a fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, Prelorán se convertirá definitivamente en un realizador-pensador del cine etnográfico.

Su concepción misma de las etnobiografías se presentaba como una respuesta crítica a la ciencia de escritorio. La elaboración o uso de categorías dicotómicas como afuera/adentro, *etic/emic* u objetivo/subjetivo deviene de su batalla contra el pretendido dominio de los antropólogos que relegan los conceptos de comunicación y transmisión, claves en el pensamiento del realizador argentino. En su visión, los acercamientos audiovisuales de los antropólogos a los sujetos son en su mayoría fríos: van, obtienen lo que fueron a buscar y se retiran sin importarles el devenir de esos “otros”. Algunas experiencias negativas de Prelorán con antropólogos terminaron de convencerlo en esta perspectiva.

Asimismo, esa frialdad del antropólogo la destacó como un elemento compartido por el cineasta político, que solo quiere conseguir imágenes de la marginalidad para ilustrar su ideología. Por ello es que Prelorán comenzó a reflexionar y manifestarse sobre la necesidad de colocarse “al servicio” de los protagonistas de sus films. Y elaboró una serie de principios metodológicos para dirigirse en esa dirección. Llamativamente algunos de esos principios lo acercaron a los preceptos difundidos por los cineastas antropológicos más ortodoxos.

²⁹ Asimismo casi toda su correspondencia con cineastas e investigadores, con quienes discute sobre teoría, metodologías e historia del cine etnográfico data de los setenta.

Pero el núcleo de su perspectiva fue, en todas sus reflexiones, tratar de llegar a transmitir con sus films la esencia de los sujetos, “el alma de la gente”. Y para ello encontró en las sugerencias de Young y su equipo de seguidores la recomendación ideal: conversar y no entrevistar. Y allí los otros empezaban a manifestarse según quienes son, con sus tiempos, sin responder a modelos de conducta de lo que la metrópolis espera. Sin embargo, todo este esfuerzo teórico-metodológico se resumía en una amarga constatación: mis films “se ven más afuera que en mi país, donde deberían ser usados” (PRELORÁN, 1975, p. 104).

Bienintencionado, aunque aproximativo y difuso en el uso de conceptos, falta de argumentaciones con mayor carga de fundamento, Prelorán construyó un pensamiento reflexivo sobre el hacer del cine etnográfico para aplicar la teoría a la práctica. Sin embargo, como todo cauce del pensamiento también tuvo sus meandros contradictorios: ser “el realizador”, pero “al servicio”; estar por el “cambio social”, pero despreciar el cine político; “dar voz”, pero no utilizar sonido sincrónico. En una entrevista que dio a Teshome Gabriel en la década del ochenta afirmó que “no existe una simbiosis entre mi vida y mi obra” (1987b, p. 121). Una frase que bien podría ser dicha por un cineasta de ficción industrial que actúa más como un técnico, quien suspende su vida cuando entra al estudio y la retoma cuando sale. Prelorán no era ese cineasta, sino quien, aún con argumentaciones difusas o dichos contradictorios, sentía sinceramente el disfrute del encuentro con esos otros seres humanos. “Para mí la experiencia es fascinante” (PRELORÁN, 1975, p. 105).

Referencias

BARBASH, I.; TAYLOR, L. (eds.). *The cinema of Robert Gardner*. New York: Berg, 2007.

BIRD, P. “Jorge Prelorán: el argentino que fue a enseñar cine a los Estados Unidos. Una entrevista con Poldy Bird”. *Vosotras*, Buenos Aires, abril 1971.

CAMPO, J. “Jorge Prelorán: un cineasta argentino entre la periferia y el centro de los estudios de cine”. *Dixit*, Montevideo, n. 16, p. 62-73, 2017.

CAMPO, J.; PÉREZ-BLANCO, H. (eds.). *A trail of fire for a political cinema: the Hour of the Furnaces fifty years later*. Bristol: Intellect, 2019.

CASTIÑEIRA DE DIOS, J. L. “De Hermógenes Cayo a Cochengo Miranda: Jorge Prelorán y las voces de la marginación. Entrevista”. *Crisis*, Buenos Aires, n. 25, p. 33-38, 1975.

DUNSKY, S.; PRELORÁN, J. “Le Chemin des Indiens Morts (The Way of the Dead Indians. (1983). Produced and directed by Michel Perrin and Jean Arlaud”. *American Anthropologist*, New Jersey, v. 88, n. 3, p. 772-773, 1986.

ENGLER, V. “Jorge Prelorán: el cine de la vida. Entrevista”. *Exactamente*, Buenos Aires, año 12, n. 34, p. 32-35, 2006.

HARRIS, M. *Cultural materialism: the struggle for a science of culture*. New York: Random House, 1980.

HEIDER, K. *Ethnographic film*. Austin: University of Texas Press, 2006.

HENLEY, P. “The authoring of observational cinema: conversations with Colin Young”. *Visual Anthropology*, Abingdon, v. 31, n. 3, p. 193-235, 2018.

HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of visual anthropology*. Paris: Mouton, 1975.

LOIZOS, P. *Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness (1955-1985)*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

MACDOUGALL, D. *Transcultural cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

NAVARRO, J. “Prelorán explica su cine”. *El diario de La Pampa*, Santa Rosa, 10 abr. 1994.

PRELORÁN, J. “Documenting the human condition”. In: HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of visual anthropology*. Paris: Mouton, 1975. p. 103-107.

PRELORÁN, J. “Nawi/Under the men’s tree”. *Journal of American Folklore*, Champaign, v. 97, n. 383, p. 118-120, 1984.

PRELORÁN, J. “Conceptos éticos y estéticos en cine etnográfico”. In: ROSSI, J. J. (comp.). *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Búsqueda, 1987a. p. 73-118.

PRELORÁN, J. “Diálogo con Teshome Gabriel”. In: ROSSI, J. J. (Comp.). *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Búsqueda, 1987b. p. 119-130.

PRELORÁN, J. “Reflexiones de un documentalista sobre globalización y resistencia: el caso de la cultura otavaleña”. *Realidad*, Buenos Aires, n. 2-3, p. 135-148, 2002-2003.

PRELORÁN, J. *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Catálogos, 2006.

RÍOS, H. “El cine no etnológico o el testimonio social de Jorge Prelorán”. In: COLOMBRES, A. (ed.). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2005. p. 107-119.

RUBY, J. *Picturing Culture: explorations of film & anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

SHERMAN, S. "From Romanticism to Reflexivity in the Films of Jorge Preloran". In: ENGLEBRECHT, B. (ed.). *Memories of the origins of ethnographic film*. Frankfurt: Peter Lang, 2007. p. 279-291.

SUBER, H. "Jorge Prelorán. Interviewed by Howard Suber". *Film Comment*, New York, v. 7, n. 1, p. 43-51, 1971.

YOUNG, C. "Observational Cinema". In: HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of Visual Anthropology*, Berlin, p. 99-114, 2003.

enviado el: 12 oct. 2018 | aprobado el: 1º feb. 2019



**Cota de tela
(Lei nº 12.485/2011) e
a produção independente
na TV paga**

Screen quota

(Law No. 12.485/2011)

and independent

production on Pay TV



Kátia Morais¹

¹ Professora Assistente da Universidade do Estado da Bahia (Uneb), Departamento de Ciências Humanas (DCH1). Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: katiamorais01@gmail.com

Resumo: este artigo examina a repercussão da cota de tela implantada na TV por assinatura no Brasil pela Lei nº 12.485/2011 para ampliação dos espaços de exibição da produção independente nacional, como ação da política de fomento gerida pela Agência Nacional do Cinema (Ancine). Parte-se dos resultados da chamada Prodav 01/2013 do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), destinada ao investimento em projetos de produtoras independentes em parceria com canais e tendo a televisão como primeira janela de exibição. Busca-se compreender o que caracteriza os fluxos de parcerias constituídas e, a partir disso, o que esses resultados dizem sobre a aplicação da cota de tela na TV paga brasileira.

Palavras-chave: audiovisual; cota de tela; lei da tv paga; produção independente.

Abstract: this paper examines the repercussion of the Brazilian pay TV screen quota from Law No. 12.485/2011 for the expansion of the national independent production, as part of the public support policy from the Brazilian Film Agency (Ancine). It is based on the Prodav 01/2013 results from the Audiovisual Sector Fund (FSA), which invests on independent productions in partnership with TV channels, having television as its first exhibition medium. This article analyzes what characterizes the partnership relations established and what the results say about the application of the screen quota on Brazilian Pay TV.

Keywords: audiovisual media; screen quota; pay TV law; independent production.

Introdução

Crescimento gradativo na formalização de empresas produtoras, no número de horas de conteúdo nacional exibido na TV por assinatura e no interesse dos cineastas na televisão como janela de exibição para suas obras.

Este é um cenário conhecido no Brasil a partir de 2012, com a regulamentação da Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011, a Lei do Serviço de Acesso Condicionado (SeAC), também conhecida como Lei da TV Paga. Soma-se a esse regulamento um conjunto de ações que configuram a Política de Fomento ao Audiovisual no Brasil gerida pela Agência Nacional do Cinema (Ancine) desde o início dos anos 2000 e aprimorada a partir de 2006, com a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). O Fundo é o principal mecanismo de investimento público na produção independente brasileira desde então.

A Lei da TV Paga estabelece cotas de conteúdos nacionais para canais brasileiros e estrangeiros que constituem espaço qualificado² (cota de programação) e para empresas empacotadoras (cota de empacotamento), que organizam os canais de programação e os distribuem aos assinantes³. A cada três canais de espaço qualificado (CEQ) nos pacotes de assinatura, um deve ser brasileiro (os canais brasileiros de espaço qualificado – Cabeq).

Na cota de programação, ao exigir que os CEQ licenciem e/ou coproduzam conteúdo junto a empresas produtoras, a Lei SeAC toca em entraves históricos à consolidação da produção independente no país: a concentração no eixo Rio-São Paulo e a falta de espaços de exibição remunerada para as obras, uma discussão que diz respeito às frágeis relações entre cinema e televisão que marcam a trajetória do audiovisual brasileiro (AUTTRAN, 2010; SIMIS; MARSON, 2010).

Este artigo trata da repercussão da cota de tela (cota de programação) da Lei nº 12.485/2011 pela criação de reserva de mercado para a produção nacional. A proposta é compreender o que caracteriza o alcance desses conteúdos ao mercado de TV paga a partir da identificação dos fluxos de parcerias (coproduções) entre produtoras e canais e o que os resultados dizem sobre a aplicação da cota de tela

² O conceito de espaço qualificado na Lei nº 12.485/2011 se refere ao “espaço total do canal de programação, excluindo-se conteúdos religiosos ou políticos, manifestações e eventos esportivos, concursos, publicidade, televidas, infomerciais, jogos eletrônicos, propaganda política obrigatória, conteúdo audiovisual veiculado em horário eleitoral gratuito, conteúdos jornalísticos e programas de auditório ancorados por apresentador” (Cap 1º, Art. 2º, §XII).

³ As principais empacotadoras em atividade no mercado de TV Paga nacional são: Telecom Americas (Claro/Embratel/Net), Sky/Directv, Oi e Telefônica (Vivo).

integrada a uma política audiovisual que busca o desenvolvimento autossustentável do setor. A cota de empacotamento não é contemplada neste artigo por não se pautar no relacionamento entre canais e produtoras independentes, mas entre canais/programadoras e empacotadoras.

Os dados empíricos são oriundos de mapeamento dos resultados da linha 01 do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (Prodav) do FSA, dirigida ao investimento em conteúdos para o segmento de televisão como primeira janela de exibição.

O Prodav 01 passa a operar de modo programático em 2013⁴, com a publicação do regulamento do programa. A linha exige, no ato de inscrição, uma carta de pré-licenciamento com canal de TV aberta ou por assinatura, ou seja, a garantia de que os conteúdos desenvolvidos com recursos públicos serão comercializados e exibidos ao público. Somente empresas produtoras independentes podem ser proponentes e precisam ter percentual majoritário de direito patrimonial sobre as obras criadas. Neste artigo são considerados os projetos do Prodav 01/2013 aprovados entre 2014 e 2015, todos exibidos na TV nos anos subsequentes. Os resultados expostos integram investigação doutoral desenvolvida pela autora (MORAIS, 2018).

Cota de tela

A obrigatoriedade de exibição de conteúdos nacionais é uma das medidas de intervenção estatal mais tradicionais aplicadas ao setor de audiovisual. As experiências relacionadas à televisão, em geral, possuem uma relação direta com o discurso da desconcentração dos *media*, da abertura à produção independente e da aproximação entre cinema e televisão dentro de uma concepção de integração da indústria do audiovisual.

Nos mercados de televisão aberta e por assinatura, a organização de empresas em torno de conglomerados econômicos consolidados com barreiras à entrada da produção independente (BOLAÑO; MANSO, 2009) compromete o acolhimento de obras com autonomia em relação aos padrões técnicos e estéticos estabelecidos no setor. Com isso, o cinema, em torno do qual originalmente os produtores independentes se organizam, encontra dificuldade em dialogar com a televisão.

O trânsito de conteúdos entre janelas distintas começa a se efetivar mais por uma necessidade de reformulação dos mercados de mídia imposta pela integração global da economia, apoiada na convergência tecnológica, do que por uma completa integração entre as linguagens do audiovisual.

⁴ A primeira edição do Prodav 01 foi publicada em 2009.

Frente ao peso dos agentes econômicos, marcos regulatórios continuam cumprindo papel relevante, mesmo em um contexto global de reposicionamento do papel do Estado (HARDY, 2014; MURDOCK, 2005). Eles podem estabelecer limites ou legitimar demandas dos grandes *players*.

A França é mundialmente reconhecida pelo modelo de financiamento e regulação protecionista ao conteúdo nacional e europeu com aproximação entre cinema e televisão, embora enfrente críticas, sobretudo de segmentos que defendem o livre mercado. Alguns trabalhos destacam a polarização dos investimentos entre filmes comerciais de alto custo e filmes de autor de baixíssimo orçamento, o que dificulta o acesso de “filmes do meio” aos recursos (AUGROS, 2007; VANDERSCHELDEN, 2009).

O Centre National du Cinéma et de l’image animée (CNC), órgão regulador e gestor da política audiovisual no país, determina que os canais nacionais de TV invistam parte do faturamento anual na produção independente. Pelo menos 60% dos conteúdos precisa ter origem europeia, sendo 40% de idioma original francês⁵. Os percentuais de cota variam de acordo com a tecnologia de transmissão do canal. Também a partir dos anos 1990, a trajetória do Reino Unido aparece com destaque no debate sobre cota de tela aplicada aos canais, com a publicação do *Broadcasting Act* sobre o sistema público de televisão inglês. Segundo Bennett e Kerr (2012), a medida impulsionou a formação de um mercado produtor independente voltado para a TV, especialmente a partir do modelo *publisher-broadcasting*, introduzido com a criação do Channel 4, em 1989, ou seja, o canal compraria conteúdo de empresas produtoras.

Mas o peso econômico afeta também o sistema público em todo o mundo. No caso do Channel 4, alguns autores apontam que a emissora vem assumindo um perfil cada vez mais comercial, adquirindo conteúdos comercialmente pouco arriscados, como *reality shows* e *talk shows* (KERR, 2013; NORTH; OLIVER, 2010).

Em um contexto mais próximo do Brasil em termos de organização do setor de mídia, o Canadá adotou nos anos 1980 uma política de valorização do conteúdo independente como base para o projeto de desenvolvimento de uma indústria audiovisual nacional forte. Os canais de televisão seriam os principais investidores.

Apesar do crescimento no repertório de conteúdo nacional, Saint-Lauren e Tremblay (1994) atribuem o insucesso parcial das medidas a fatores de ordem estrutural e conjuntural. Os autores destacam as assimetrias entre os sistemas de TV pública e comercial em um país com dois idiomas oficiais, considerando fatores como receitas e

⁵ Decreto nº 90-66, de 17 de janeiro de 1990.

perfil de audiência; e o alto custo para financiar conteúdos independentes com qualidade capaz de atrair público no horário nobre e de competir com o produto americano de baixo custo de aquisição e forte apelo comercial, isto é, com maior potencial de retorno financeiro. Com a progressiva queda de investimento dos canais, o Estado se manteve na posição de grande financiador da produção audiovisual canadense.

Na América Latina, a Argentina esboçou em 2009 o que seria uma experiência de implementação de cota de tela como parte de um amplo arcabouço legal: a Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y Reglamentación (Ley SCA) (Lei nº 26.522/2009), conhecida como Lei de Meios, aprovada no governo Cristina Kirchner.

Alejandra Nicolosi (2014) afirma que a lei reconfigurou uma identidade de televisão nacional a partir da noção de diferença, trazendo novos agentes e novas imagens às telas. Na visão da autora, o projeto representou a restituição dos direitos constrangidos pelas políticas neoliberais dos anos 1990.

As medidas foram afetadas pela retomada de uma política liberal-conservadora no país a partir de 2016, com o início do governo Mauricio Macri. O Decreto nº 267 desmontou parte significativa da Ley SCA sob o argumento de que o documento não atendia ao processo de convergência e deveria ser substituído.

Daniel Badenes (2017) destaca o papel de entidades como a Associação Latino-Americana de Programadoras de Televisão e a Motion Pictures Association of America. Ambas defendiam que a política argentina deveria favorecer transações de livre comércio com intervenção mínima do Estado. A Associação de Programadoras classificou a cota de tela como uma prática discriminatória e o conteúdo independente como de baixa qualidade.

No Brasil, a não instituição de cota de produção independente na televisão até a implantação da TV por assinatura, nos anos 1990, está diretamente associada ao forte poder de grupos econômicos atuantes no setor (JAMBEIRO, 2000), bem como ao modelo de produção dentro do qual o segmento se consolida: na TV aberta, emissoras com estruturas técnica e operacional e equipes técnicas e criativas fixas, somaram-se aos enlatados importados dos Estados Unidos. Além disso, o forte lobby das empresas do setor impede a revisão do marco legal, dos anos 1960, e a regulamentação de artigos da Constituição de 1988 que tratam da desconcentração e da abertura ao conteúdo independente.

Anita Simis (2010) aponta o Decreto nº 50.450, de 12 de abril de 1961, como a tentativa mais antiga de implementação de cota de tela na televisão brasileira, pela obrigatoriedade de exibição de um filme nacional (curta ou longa-metragem) para cada dois filmes estrangeiros exibidos. O decreto não entrou em

vigor. As emissoras alegaram que não contavam com capital financeiro para adquirir produções nacionais independentes.

Com a regulamentação da Lei do Cabo (Lei nº 8.977, de 6 de janeiro de 1995), marco inicial da TV por assinatura no país, as operadoras ficaram obrigadas a oferecer pelo menos um canal de programação exclusiva de produções independentes nacionais (Decreto nº 2206/1997). Canal Brasil e Cine Brasil TV foram criados em virtude dessa regra, respectivamente em 1998 e 2004. Aquele era o embrião das ações voltadas para a produção independente nacional que viriam quase 15 anos depois.

Televisão como janela estratégica

Somente em 2011 o Brasil adotou a cota de tela integrada a uma ampla política para o audiovisual. Ainda assim, a obrigatoriedade se restringe à TV por assinatura, deixando livres os canais operando no sistema de radiodifusão.

O mecanismo aparece na Lei nº 12.485/2011, que unificou e atualizou toda a legislação do setor. O atendimento às cotas é fortalecido por regras como a aplicação do recolhimento da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) às empresas de telefonia (Art. 26); e a determinação de que 30% desses recursos sejam investidos em produções das regiões Centro-Oeste, Norte e Nordeste e 10% no campo público de televisão (Art. 27).

A Condecine é a principal taxação sobre as operações comerciais do audiovisual no Brasil desde que foi criada, em 2001 (MP 2.228-1). A extensão da cobrança às empresas de telecomunicações (Condecine Teles) se deve pela exploração comercial e distribuição de conteúdos através dos diferentes meios digitais.

Sua criação foi uma condição para o fim do limite à participação do capital estrangeiro no mercado nacional de TV paga, mas a disputa judicial entre Ancine e empresas de telecomunicações em torno da constitucionalidade da taxa permanece. Nas decisões já publicadas pelo Supremo Tribunal Federal prevalece o entendimento de constitucionalidade da lei e seus mecanismos.

A Condecine Teles corresponde atualmente a cerca de 90% dos recursos que alimentam as linhas de investimento do FSA. Pelo modo como a Lei da TV Paga se articula ao fundo, a televisão assume status de janela de exibição estratégica para a produção independente. Conforme Souza (2016), a lei inaugurou uma aproximação sistêmica entre produção independente e televisão, com impacto em toda a cadeia nacional do audiovisual.

Quanto à operacionalização das cotas, os percentuais variam de acordo com a classificação do canal, com base no perfil de programação e no percentual

de conteúdo nacional exibido. Além dos CEQ estrangeiros (3h30min/semana de conteúdo nacional), a Ancine estabelece quatro classificações para os Cabeq: 1) Cabeq; 2) Cabeq programado por programadora independente (Cabeqi) – ambos com cota mínima de 6h diárias de obras nacionais, sendo 50% de conteúdo independente; 3) Cabeq Super Brasileiro (SB); e 4) Cabeq Super Brasileiro programado por programadora independente (SBsR) – 12h diárias de conteúdo nacional independente, com o mínimo de 3h diárias no horário nobre.

Em fevereiro de 2018 o número de canais credenciados para operar na TV paga nacional era de 163: 67 CEQ, 18 Cabeq (as quatro categorias), cinco canais jornalísticos brasileiros e 73 canais de programação comum (AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2018b)⁶.

Comparado à experiência de países como a França, que inspirou o modelo brasileiro, a grande vantagem para os canais em operação no Brasil decorre da inexistência de obrigatoriedade em investir parte do faturamento na produção nacional. A obrigatoriedade presente na Lei nº 12.485/2011 se refere apenas à aplicação de recursos da Condecine.

Nesse sentido, trata-se de uma operação altamente vantajosa para os canais. Eles compartilham os riscos com a produtora e com o próprio Fundo Setorial e possuem autonomia para selecionar os projetos e as empresas parceiras.

Do lado das produtoras, a cota estimula o escoamento dos projetos. A reserva de mercado gera oportunidade de monetização para a produção nacional, por meio do licenciamento de obras já lançadas em outras janelas – como festivais e circuito cinematográfico – e do desenvolvimento de conteúdo original em coprodução com os canais.

A grande questão está na efetividade das regras dos direitos patrimoniais, ou seja, na garantia de que as produtoras tenham a decisão final sobre questões artísticas e gerenciais dos projetos coproduzidos com os canais. O excesso de padronização como estratégia para evitar risco e custos de produção (BENHAMOU, 2004) se coloca como um desafio à autonomia das produtoras e sua sustentabilidade como agentes da cadeia produtiva.

Além disso, tanto os percentuais de cota de tela (cota de programação), quanto de canais de espaço qualificado nos pacotes de assinatura (cota de empacotamento) são assegurados apenas pelo período de 12 anos (Art. 41). Isso significa que, caso não haja prorrogação, canais/programadoras e empacotadoras só estão obrigados a exibir

⁶ Publicado em 5 de fevereiro de 2018. Não estão computados os canais similares em tecnologia HD.

conteúdo nacional independente até 2023, o que põe em risco a continuidade dos avanços verificados nos últimos anos.

Um dos principais reflexos da reorganização do audiovisual no Brasil em função da cota de tela da Lei nº 12.485/2011 articulada à política de fomento foi o aumento no número de empresas produtoras independentes cadastradas na Ancine (MORAIS, 2018):

Tabela 1: Número de produtoras independentes cadastradas na Ancine (2012-2017).

UF	2012	2013	2014	2015	2016	2017	Total Geral
AC	-	-	1	6	2	1	10
AL	1	-	2	2	7	6	18
AM	-	3	3	11	7	9	33
AP	1	3	3	1	-	3	11
BA	16	11	24	30	41	50	172
CE	9	4	10	22	22	22	89
DF	19	16	19	32	29	37	152
ES	5	5	7	9	9	6	41
GO	4	11	8	26	26	11	86
MA	1	7	4	11	7	12	42
MG	26	16	37	41	48	45	213
MS	1	3	4	7	8	4	27
MT	1	3	4	9	7	8	32
PA	6	6	10	10	12	6	50
PB	2	1	6	10	6	6	31
PE	14	14	22	28	20	28	126
PI	1	1	2	2	-	-	6
PR	13	25	42	30	40	36	186
RJ	98	100	169	224	151	159	901
RN	2	2	6	5	9	5	29
RO	2	1	2	1	2	4	12
RR	1	1	1	2	1	1	7
RS	25	25	40	50	59	36	235
SC	16	7	13	31	29	15	111
SE	2	-	3	9	2	2	18
SP	181	203	303	362	309	341	1.699
TO	1	2	1	5	6	1	16
Total Geral	448	470	746	976	859	854	4.353

Fonte: Elaboração própria a partir de dados fornecidos pela Ancine à autora, via Lei de Acesso à Informação

A expansão da atividade audiovisual fora do eixo Rio-São Paulo indica um ambiente favorável ao desenvolvimento do setor independente apoiado em medidas protecionistas, sobretudo às cotas regionais de 30% de aplicação dos recursos Condecine para as regiões Centro-Oeste, Norte e Nordeste. Os números da Tabela 1 mostram um crescimento gradativo ainda concentrado no eixo, mas com a penetração de todas as unidades federativas nacionais. O cadastro na Ancine é requisito para acesso aos recursos do FSA.

O *boom* no segmento de audiovisual pode ser comprovado ainda pelo número de obras registradas após a regulamentação da Lei nº 12.485/2011. O Certificado de Produto Brasileiro (CPB) é uma exigência da Ancine para todas as obras audiovisuais não publicitárias comercializadas nos mercados de cinema, televisão e vídeo sob demanda (VoD, em inglês). Entre 2012 e 2016, foram 8.290 CPB emitidos⁷. Somente em 2016 foram expedidos 2.246 certificados.

Além do CPB, obras destinadas aos mercados de TV aberta e fechada precisam adquirir o Certificado de Registro de Título (CRT). Em 2011 foram expedidos 482 CRT. A partir de 2013, já com a lei consolidada, a média tem sido de mais de dois mil registros por ano. O total do período 2011-2016 é de 11.926 CRT emitidos pela Ancine⁸.

A Superintendência de Análise de Mercado (SAM) da agência publica anualmente estudos do desempenho comercial dos mercados de audiovisual e penetração da produção independente. O estudo publicado em 2018, com dados referentes a 2016, aponta que, pela primeira vez desde a implementação da lei, a quantidade geral de horas de conteúdos nacionais na TV paga superou a cota mínima exigida aos canais brasileiros de espaço qualificado:

Percebe-se que 90,0% das horas de obras brasileiras veiculadas nos CABEQ foram produzidas após o marco legal, em 2011. Dos 957 títulos transmitidos, 373 foram realizados entre 2012 e 2014, e 497 a partir de 2015. Juntos, somam 3.180 horas e 53 minutos no horário nobre e 11.060 horas e 18 minutos na programação total. Em média, são mais de 23 horas semanais de produções recentes em cada canal. (ANCINE, 2018a, p. 33)

Vale salientar que as reprises são contabilizadas para fins de cumprimento de cota de tela, embora os relatórios da Ancine não estabeleçam essa distinção, o que impede

⁷ Dados disponíveis em: <https://bit.ly/2OFcFYe>. Acesso em: 2 abr. 2019.

⁸ Dados disponíveis em: <https://bit.ly/2FNG5za>. Acesso em: 2 abr. 2019.

uma análise mais apurada. Ainda assim, os estudos do órgão indicam uma evolução anual nos percentuais de conteúdo nacional exibido nos canais de espaço qualificado.

Este quadro se mantém quando verificados separadamente os Cabeq Super Brasileiros e os Cabeq de programação infantil, que apresentam características singulares entre si. Enquanto os Cabeq veiculam em sua maioria conteúdo mais recente, sobretudo produções pós 2012- o que indica repercussão da Lei da TV Paga articulada ao FSA/Prodav- segundo o levantamento da Ancine, os Cabeq SB ainda compõem maior parte de sua programação (60%) com conteúdos produzidos antes de 2011, com predomínio de programação não seriada.

Esta característica pode ser atribuída ao próprio perfil de classificação desses canais. A exigência de 12 horas diárias de exibição de conteúdo independente nacional demanda dos players maior grau de articulação com as produtoras, estimulando o licenciamento de obras pelos quatro Super Brasileiros em atividade na TV Paga (Curta, Cine Brasil, Prime Box Brazil e Canal Brasil) como uma estratégia para cumprimento da cota de tela. Nestes casos, filmes de curta e longa- metragem são os mais adquiridos. O total de horas de conteúdo nacional independente exibido pelos SB em 2016 superou em 48% a cota estipulada pela Ancine.

Já nos Cabeq de programação infantil, a presença de longas-metragens é quase nula, também em função do perfil característico desses canais, compostos prioritariamente por obras seriadas (93%), sobretudo de animação (42%), segmento com crescimento profissional recente no país. Em geral, são custos de produção mais elevados e processos mais lentos, quando comparados ao documentário ou à série de ficção, e exigem maior nível de especialização em funções técnicas e criativas. Talvez por isso, a participação do conteúdo nacional não independente ainda supere o conteúdo independente nos Cabeq infantis, em 7,7%, embora a cota para conteúdos independentes tenha sido superada em 60% nestes canais em 2016 (ANCINE, 2018a). Entre o setor de produção independente, é crescente o número de empresas brasileiras se especializando em animação e live action. Além do eixo Rio-São Paulo, os estados Bahia, Ceará, Pernambuco, Goiás, Paraná e Rio Grande do Sul se destacam.

Prodav 01: a expansão do conteúdo independente para a televisão

A repercussão da cota de tela para a expansão dos espaços de comercialização à produção independente nacional é analisada neste artigo com base nos resultados da chamada Prodav 01/2013 do FSA. A chamada é de fluxo contínuo, ou seja, mantém-se aberta enquanto houver recursos disponíveis. A edição de 2013 foi aberta em 2014, com R\$ 50 milhões para investimento.

Entre inscrição, liberação dos recursos e entrega do produto final aos canais, o ciclo médio de desenvolvimento dos projetos é de dois a três anos. Por isto foram considerados projetos aprovados entre 2014 e 2015. As obras resultantes começaram a ser exibidas na televisão brasileira em 2016. A listagem dos projetos aprovados é publicada no portal do Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE), agente financeiro do FSA.

Entre fevereiro de 2014 e dezembro de 2015, a Ancine aprovou 97 projetos, considerando os mercados de televisão aberta, fechada e o campo público que perpassa os dois anteriores:

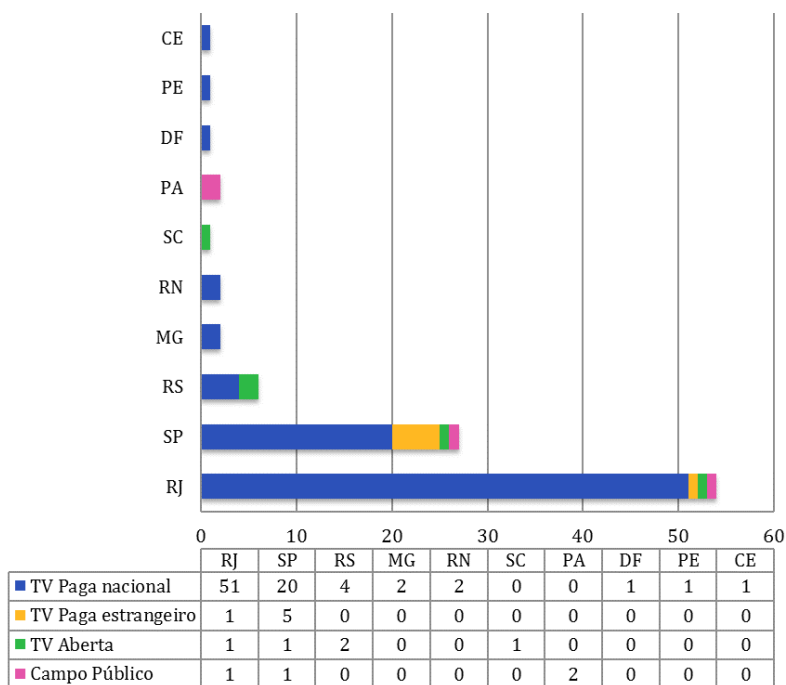


Gráfico 1: Projetos aprovados no Prodav 01/2013 (2014-2015).

Fonte: Elaboração própria

Os dados expostos no Gráfico 1 permitem algumas afirmações:

1) a maior concentração da produção independente nacional no âmbito do Prodav 01/2013 se dirige aos canais do mercado de TV paga, com 88 do total de 97 projetos, somados os canais nacionais (82) e estrangeiros (6) em operação;

2) produtoras independentes sediadas no eixo Rio-São Paulo são as que mais conseguem acordos de pré-licenciamento (condição obrigatória para inscrição na

linha) e, conseqüentemente, maior número de projetos aprovados no Prodav 01. Enquanto empresas com sede no Rio de Janeiro detêm os direitos patrimoniais de 54 obras, com 51 destinadas a canais de TV paga, produtoras de São Paulo têm melhor desempenho no relacionamento com canais estrangeiros, com cinco dos seis projetos destinados a este segmento;

3) as cotas regionais estabelecidas pela Lei da TV Paga e aplicadas no FSA, por si só, não garantem maior inclusão de produtoras sediadas fora do eixo⁹. A participação dessas regiões é minoritária dentro dos resultados gerais. Foram dois projetos aprovados da região Norte, quatro do Nordeste, um do Centro-Oeste, sete do Sul e dois da cota MG/ES. Juntos, eles somam apenas 16,49% do total de contemplados no Prodav 01 entre 2014 e 2015.

A baixa incidência na TV aberta – apenas cinco projetos para emissoras comerciais – também pode ser explicada pela base regulatória. Não há obrigatoriedade de cota de tela e a legislação não impõe limites à estrutura verticalizada, ou seja, uma emissora controla todo o processo produtivo, da produção à distribuição dos conteúdos.

Contudo, uma vez que as linhas de investimento do FSA/Prodav não se restringem ao mercado de TV paga, emissoras de TV aberta começam também a compreender que podem se beneficiar desse processo. Um dos casos de maior visibilidade no Prodav 01/2013 foi a série de ficção *A garota da moto* (João Daniel Tikhomiroff), lançada em 2016 em uma parceria entre a produtora Mixer (SP), o SBT e a Fox Brasil.

Em negociações como essa, conta o perfil da produtora e sua habilidade em se relacionar com o canal de modo que ele aposte no projeto. A Mixer¹⁰ é uma produtora de grande porte com penetração no mercado internacional. No segundo semestre de 2016 foi confirmada a segunda temporada da série, desta vez sem a participação do canal Fox, e a adaptação para o cinema.

A baixa incidência de projetos para canais públicos (5) pode ser atribuída à existência de linhas de investimento específicos para este segmento (Prodav 08 a 12) e pelo pré-licenciamento não oneroso, ou seja, canais públicos não remuneram os projetos, o que leva as produtoras a priorizar canais comerciais.

A presença do eixo Rio-São Paulo como grande produtor para os canais de TV paga reflete o campo da produção independente nacional. Nessa região estão as

⁹ Cota de 30% para projetos oriundos das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste e de 10% para os estados da região Sul e mais os estados de Minas Gerais e Espírito Santo (região Sudeste).

¹⁰ Disponível em: <https://bit.ly/2V9JZsG>. Acesso em: 2 abr. 2019.

maiores empresas, ou seja, as mais experientes, com maior capacidade produtiva, maior portfólio e carteira de projetos, com histórico de relacionamento com os canais e, portanto, com maiores chances de obter acordos de pré-licenciamento. Canais de televisão tendem a buscar parceiros considerando trajetória de mercado, profissionais envolvidos e capacidade produtiva da empresa, aspectos associados a um baixo risco.

Mesmo com reserva garantida, as produtoras fora do eixo Rio-São Paulo não estão conseguindo preencher as cotas regionais. Antes de mais nada, é preciso reconhecer a importância dessas cotas como parte de um projeto político. O crescimento anual de registros de empresas de todo o Brasil na Ancine (Tabela 1) indica que o problema não está na inexistência de empresas fora do eixo. Pelo contrário, os números denunciam a dificuldade de pequenas produtoras estabelecerem relacionamento com os canais.

Resultados empíricos de investigação direta com produtoras (MORAIS, 2018) apontam que a falta de relacionamento com canais de TV e de estrutura física e operacional (ou seja, limitações de equipes, carteira de projetos, orçamento e portfólio) são as principais dificuldades enfrentadas pelas empresas de micro e pequeno porte. Este é o perfil de 90% do setor de produção independente nacional no Brasil (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA PRODUÇÃO DE OBRAS AUDIOVISUAIS/SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS, 2016) e das empresas contempladas em linhas Prodav do FSA (MORAIS, 2018).

Sobre o nível dos projetos aprovados no Prodav 01, há entre muitas produtoras fora do eixo reconhecimento por meio de premiações em júri de festivais e concursos promovidos por entidades ligadas ao audiovisual. Isso demonstra o potencial dessas empresas em desenvolver obras com condições de comercialização. É arriscado, portanto, associar a dificuldade no acesso ao Prodav 01 à qualidade dos projetos apresentados por empresas sediadas fora do eixo. Os critérios de avaliação estabelecidos pela Ancine influenciam os resultados da chamada ao enfatizarem o desempenho comercial das empresas proponentes.

Os números expostos no Gráfico 1 dialogam com a tendência ao investimento em conteúdos seriados no mercado global de mídia e ao desenvolvimento desse segmento no Brasil. No total de 97 projetos aprovados no Prodav 01/2013 entre 2014 e 2015, foram 49 séries documentais, 26 documentários, duas séries documentais/*reality* e 20 séries de ficção.

A programação de conteúdos seriados na televisão brasileira se coloca como uma tendência para todos os perfis de canais, especialmente os estrangeiros. Dentre as parcerias firmadas com canais estrangeiros estão as paulistanas *Moonshot*

e *Medialand*, ambas produtoras especializadas em conteúdo seriado e com relacionamento consolidado com empresas atuando no circuito internacional.

Relação entre projetos e perfis dos canais

Os percentuais de horas de conteúdo brasileiro independente exibidos nos canais de espaço qualificado da TV paga dependem da sua classificação. Uma primeira evidência é que os canais que mais pré-licenciaram projetos pelo Prodav 01 foram os Super Brasileiros, aqueles com maior cota de conteúdos nacionais a cumprir (Quadro 1).

Quadro 1: Relação CEQ X cota de tela X pré-licenciamentos.

Classificação do canal	Cota de tela de conteúdo nacional ¹	Canais e pré-licenciamento pelo Prodav 01/2013
Super Brasileiro Independente (SBSR)	Mínimo de 12 horas/dia de conteúdo brasileiro de espaço qualificado independente, sendo pelo menos 3h/dia no horário nobre.	Curta! (36), Cine Brasil TV (15) e Prime Box Brazil (3).
Super Brasileiro (SB)		Canal Brasil (14)
Canal Brasileiro de Espaço Qualificado (Cabeq)	Conteúdo brasileiro em todo o horário nobre diariamente, sendo o mínimo de 3h de conteúdo independente.	Arte 1 (8), Play TV (2), +GloboSat (1), GNT (1).
Canal de Espaço Qualificado (CEQ)	Mínimo de 3h30min semanal de conteúdo brasileiro durante o horário nobre.	BBC (2), MGM (2), MTV/ Viacom (1), Multishow (1) e Universal Channel (1).

Fonte: Elaboração própria com base em resultados da chamada Prodav 01/2013

O Super Brasileiro Curta! foi o que mais coproduziu projetos pelo Prodav 01 durante o período investigado (36 projetos), com concentração majoritária entre produtoras independentes do Rio de Janeiro (30). Além deste estado, somente São Paulo (3), Minas Gerais (1) e Rio Grande do Sul (2) conseguiram um acordo de pré-licenciamento.

Foram 17 documentários e 19 séries documentais, coerente com o perfil do canal, dedicado exclusivamente a essa linguagem. Causa alguma estranheza a baixa diversidade regional dos projetos considerando o posicionamento do Curta! como importante janela para obras de todo o país, incluindo de pequenas produtoras.

O mesmo pode ser dito sobre o Cine Brasil TV, que pré-licenciou quatro projetos de produtoras do Rio de Janeiro e nove de São Paulo. Fora dessa região, os demais são de Minas Gerais (1) e do Distrito Federal (1), totalizando 15 coproduções.

São três documentários, 11 séries documentais e uma série com linguagem entre o documental e o *reality*. Diferente do Curta!, o Cine Brasil

TV exhibe conteúdos em linguagem documental e ficcional, seriados ou não. A concentração de projetos de documentário pode ser associada à sua linha editorial: a programação é dedicada exclusivamente a conteúdos sobre realidade, história e cultura do Brasil. Dentre os projetos aprovados pelo Prodav 01, essas temáticas estão concentradas nos documentários.

O Canal Brasil, outro Super Brasileiro, pré-licenciou 14 projetos, sendo dez de produtoras do Rio de Janeiro. Os demais estados foram São Paulo (1), Pernambuco (1), Rio Grande do Norte (1) e Rio Grande do Sul (1). À exceção de um documentário, todos os projetos são seriados, sendo oito de ficção e três documentais, além de uma série documental/*reality*. A programação do canal prioriza ficção e documentários seriados e não seriados destinados ao público adulto.

A pernambucana REC é uma das três produtoras fora do Rio-São Paulo que pré-licenciou com o Canal Brasil pelo Prodav 01/2013. Mesmo sendo uma empresa de pequeno porte, é uma produtora premiada, com equipe de criação e parceiros reconhecidos e com um portfólio de obras importantes na história do cinema independente nacional, a exemplo de *Cinema*, *Aspirinas* e *Urubus* (Marcelo Gomes, 2005) e, mais recentemente *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013). Há, portanto, um posicionamento que concede à empresa visibilidade e condições de negociação junto a um *player* do porte do Canal Brasil, em comparação a outras produtoras brasileiras sem a mesma trajetória.

A concentração de produção nos estados do eixo, sobretudo no Rio de Janeiro, é uma tendência acompanhada pelos demais canais controlados pelo Grupo Globo que aparecem nos resultados empíricos do Prodav 01 (+Globosat, GNT e Multishow). Ao contrário, o Prime Box, classificado como Super Brasileiro independente, aparece na listagem com um número pequeno de pré-licenciamentos (3), mas diverso em sua representatividade.

São conteúdos dos estados de São Paulo (1), Rio Grande do Sul (1) e Rio Grande do Norte (1), duas séries de ficção e uma documental. Dedicado ao cinema nacional, o Prime Box Brazil é controlado pela Programadora Brasil Independente (PBI), com sede em Porto Alegre (RS).

O Arte 1 também aparece nos resultados do Prodav 01 com concentração no eixo. Ele é um dos Cabeq mais novos da TV paga (lançado em 2013). Durante o período investigado foram oito projetos de séries documentais oriundos do Rio de Janeiro (4) e de São Paulo (4).

A programação do canal é composta por conteúdos sobre arte em geral, incluindo produções brasileiras e estrangeiras. São exibidos documentário e ficção, seriados e não seriados.

Por fim, o Play TV, canal ligado ao universo dos games e tecnologia, pré-licenciou duas séries de ficção, ambas da produtora Medialand, de São Paulo. A Medialand é responsável ainda por quatro dos seis projetos do Prodav com canais internacionais, dois para a BBC e dois para o MGM.

O fato de a produtora conseguir mais de uma parceria com um mesmo canal diz alguma coisa sobre os capitais que ela acumula e que a credenciam a penetrar no circuito internacional. A produtora se apresenta como uma empresa especializada em produções seriadas e com uma carteira de projetos diversificada nessa área¹¹.

Do ponto de vista da lógica econômica das empresas de mídia, parcerias com produtoras nacionais com nível de profissionalização reconhecido no mercado podem ser uma transação vantajosa para os canais estrangeiros (HARDY, 2014). Elas representam não só mão de obra qualificada e de baixo custo, quando comparada aos padrões internacionais, mas a oportunidade de se beneficiar de possibilidades políticas geradas pelo fomento público.

Para as produtoras, a associação a grupos transnacionais fortes é uma oportunidade de expansão no circuito internacional, podendo trazer experiência para compreender a lógica do mercado quando isso envolve disputa com grandes empresas operando em escala global.

Mas a falta de habilidade ou de interesse dos canais estrangeiros em se relacionar com o FSA interfere nos baixos índices de coproduções apontados nos resultados das linhas de investimento. Embora a regra de direito patrimonial majoritário para a produtora mantenha o canal na condição de coprodutor, ou seja, com poder de monetização sobre a comercialização da obra em outras janelas, as produtoras apontam a rigidez das regras fiscais e tributárias do Fundo como um fator de desconfiança para empresas estrangeiras. Muitos *players* preferem se relacionar com as produtoras por meio de isenção fiscal do artigo 3º A¹², já consolidado como uma prática de mercado e menos complexo que as operações de fomento direto do FSA.

¹¹ Disponível em: <https://bit.ly/2VeyUHF>. Acesso em: 2 abr. 2019.

¹² O Art 3º A da Lei do Audiovisual foi estabelecido pela Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006. O mecanismo estende os benefícios da remessa de crédito ao exterior a programadoras de TV nacionais ou estrangeiras, incluindo TV por assinatura e radiodifusão (IKEDA, 2013). Com isso, as operadoras podem abater recursos de imposto de renda no investimento em produções independentes nacionais. Antes do 3º A, esse era um requisito válido apenas para distribuidoras de cinema.

A ampliação da internacionalização da produção brasileira e a parceria com canais estrangeiros passa por um aprofundamento dos mecanismos geridos pela Ancine e pela capacidade das produtoras em negociar com *players* de diferentes escopos, tendo em vista as regras da política audiovisual em vigor e as regras internas do próprio mercado. O perfil de pequeno porte que caracteriza o setor de produção independente nacional deve ser considerado, pela dificuldade das produtoras em dominarem essas condições em curto prazo.

Além disso, o Fundo Setorial opera as linhas Prodav como investimento, o que significa que as produtoras precisam retornar parte dos ganhos financeiros oriundos da comercialização da obra. Esses recursos ajudam a alimentar o FSA. Considerando que os custos de produção profissional costumam ser altos, a participação no fundo não chega a gerar capital de giro para as pequenas produtoras. A principal contribuição é permitir que elas acessem o circuito produtivo, criando portfólio e tendo a possibilidade de estabelecer relacionamento para projetos futuros. Aqui mais uma vez entra a importância da cota de tela associada às regras de aplicação dos recursos da Condecine Teles.

Sobre o relacionamento da produção independente com os canais super brasileiros independentes, sobretudo Curta! e Cine Brasil, cabe uma ressalva. Apesar da alta concentração de coproduções com empresas do eixo Rio-São Paulo, a programação desses canais expõe maior diversidade regional nos conteúdos independentes exibidos, o que indica operações de aquisição de conteúdo por licenciamento. Essas transações também representam cumprimento de cota de tela, mas sem participação nos direitos patrimoniais dos projetos.

Isso significa que, embora os canais super brasileiros ofereçam uma programação com alguma abertura a produções de diferentes partes do Brasil, em geral originalmente lançadas em festivais e no circuito de cinema, parcerias para a criação de conteúdo original com recursos do FSA/Prodav ainda priorizam produtoras com maior experiência e/ou capacidade produtiva. Nisso, acabam por privilegiar empresas sediadas no eixo Rio-São Paulo, apesar do alto contingente de pequenas produtoras nessa região que enfrentam uma cruel competição para comercializarem seus projetos. Estas se somam às produtoras de todo o restante do país sem uma trajetória comercial que lhes favoreça estabelecer relacionamento e coproduzir com os *players*.

Contudo, os canais parecem demonstrar maior abertura à produção nacional, pela criação de espaços on-line para cadastro de projetos e pela realização de seleções internas, previamente à submissão ao FSA. Essas iniciativas podem ampliar a

diversidade regional no perfil das produtoras que se relacionam comercialmente com as empresas de televisão.

Considerações finais

A implementação da cota de tela pela Lei nº 12.485/2011 promoveu mudanças profundas no cenário nacional do audiovisual, cuja dimensão pode ser atestada pelos dados empíricos apresentados ao longo do texto. Os efeitos da cota extrapolam as relações entre os agentes atuantes na TV paga ao se articularem a um conjunto de ações que integram uma política para o audiovisual que, segundo a Ancine, tem na produção independente uma de suas áreas prioritárias.

As parcerias firmadas entre produtoras e canais no âmbito do Prodav 01/2013 sugerem que as cotas não são ainda suficientes para sanar as barreiras históricas responsáveis pela concentração da produção no eixo Rio-São Paulo. Mas é preciso considerar que os resultados das ações iniciadas em 2012 não se manifestam a curto prazo. A dinâmica que envolve seleção no FSA, criação e comercialização das obras leva no mínimo dois anos. Além disso, a mobilização no segmento independente contempla outros fatores, que se relacionam às contingências e assimetrias dos diversos contextos produtivos pelo país e às especificidades e interesses de cada empresa produtora.

A articulação entre cinema e televisão começa a dar passos importantes. É crescente o movimento de cineastas no desenvolvimento de conteúdos destinados à televisão como primeira janela. A listagem dos contemplados no Prodav 01 inclui desde produtoras de grande porte como a Conspiração, até produtoras cujos dirigentes e/ou parceiros possuem uma reconhecida trajetória no cinema autoral, como Anitra, no Ceará (Heraldo Cavalcanti), Caliban, no Rio de Janeiro (Silvio Tendler) e Tangerina, em São Paulo (Tata Amaral). Abre-se um espaço para a circulação e comercialização das obras em alternativa ao restrito mercado das salas de cinema.

Além disso, a crescente demanda por conteúdos seriados em todo o mundo traz novas possibilidades de inserção comercial para as produtoras. Incluem-se aquelas que não vêm da tradição cinematográfica, a exemplo de empresas dedicadas a animação e games.

Ao mesmo tempo em que se pensa a integração entre cinema e televisão, o mercado de VoD entra como uma janela cada vez mais relevante para a produção independente nacional. Se nos primeiros anos o VoD representou um mercado competidor à TV por assinatura – com reflexo na queda da base de assinantes a partir de 2014 – o movimento tem sido agora de maior estreitamento. Os canais começam

a criar suas plataformas de *streaming* e conteúdos começam a ser licenciados para ambas as janelas, aumentando o potencial de circulação e comercialização das obras.

No terreno da política audiovisual, a tendência observada a partir das comunicações da Ancine é a ampliação dos investimentos em projetos para multiplataformas e a valorização do *streaming* como janela exibidora para os conteúdos independentes. A regulação do VoD é uma das pautas prioritárias no Conselho Superior de Cinema.

Quanto à sustentabilidade do setor como um objetivo da política gerida pela agência, é preciso levar em conta que as ações implementadas não escapam ao modelo neoliberal, apesar dos significativos avanços ao segmento independente e ao audiovisual no Brasil. As lógicas dos mercados de mídia, que priorizam aspectos como baixo risco, potencial de comercialização e trajetória comercial das empresas e profissionais envolvidos ocupam lugar central no desenho das ações do FSA/Prodav. O fim do Ministério da Cultura em janeiro de 2019 pelo novo governo indica uma tendência ao aprofundamento de medidas que privilegiem aspectos econômicos.

A garantia jurídica dos direitos patrimoniais dos projetos nas mãos das produtoras independentes cria uma seara cujas relações são complexas e difíceis de serem fiscalizadas. A necessidade de um acordo prévio com canal de TV (pré-licenciamento) para inscrição no Prodav 01, ao mesmo tempo que enfrenta a barreira do baixo acesso ao circuito distribuidor, pode representar um fator de vulnerabilidade para produtoras sem os capitais necessários para negociar com os *players*, estabelecendo uma permanente tensão entre busca por autonomia e sobrevivência no meio. Aspectos como assimetrias regionais e o porte estrutural das produtoras entram como componentes relevantes.

Ao tempo em que Estado e os agentes econômicos vão definindo e executando suas estratégias, os dados da pesquisa que origina este artigo indicam que o segmento de produção independente passa por um processo de profissionalização, de compreensão dos mecanismos de fomento atuais e das lógicas e modelos de negócios dos mercados de audiovisual, de organização de classe, de enfrentamento em arenas comerciais e políticas. Embora inseridos em uma economia globalmente integrada, cada mercado de audiovisual carrega especificidades internas com as quais as produtoras independentes precisam aprender a negociar.

Importantes iniciativas do segmento produtor ganham corpo no Brasil a partir do entendimento de que a busca por sustentabilidade requer não apenas a habilidade criativa no desenvolvimento dos projetos, mas a compreensão gerencial desses processos. Além da necessária figura do produtor executivo, o suporte

profissional em áreas técnicas como direito e contabilidade são fundamentais para que as empresas compreendam as regras burocráticas e fiscais das instâncias de fomento público, bem como consigam negociar contratos com os *players* e gerir os direitos patrimoniais dos projetos. As parcerias entre produtoras também apontam para uma estratégia de fortalecimento da categoria.

Encontros de negócios como o Nordeste Lab (Salvador), Mercado Audiovisual do Nordeste (Fortaleza) e Matapi – Mercado Audiovisual do Norte (Manaus) cumprem papel importante, ao descentralizarem a formação gerencial do audiovisual, também originalmente concentrada no eixo Rio-São Paulo. Todas essas iniciativas foram criadas após a regulamentação da Lei da TV Paga. São atividades que aproximam produtores e *players* para apresentação de propostas e negociação de projetos, dentre outras atividades.

Do lado de quem acompanha esse processo, fica a antiga espera pela ampliação dos sotaques, do lugar de fala do que se vê nos conteúdos que chegam ao público, comportando todas as janelas do audiovisual capazes de viabilizar a sustentabilidade da produção independente nacional.

Referências

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. *Canais brasileiros de espaço qualificado 2016*. Brasília, DF: Ancine, 2018a.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. *Classificação dos canais de programação das programadoras regularmente credenciadas no Ancine 05/02/2018*. Brasília, DF: Ancine, 2018b. Disponível em: <https://bit.ly/2uGYIQd>. Acesso em: 2 abr. 2019.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA PRODUÇÃO DE OBRAS AUDIOVISUAIS/ SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS. *Mapeamento e impacto econômico do setor audiovisual no Brasil*: 2016. [São Paulo]: Apro; Sebrae; FDC, 2016.

AUGROS, J. “O cinema francês no fio da navalha?” In: MELEIRO, A. (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*: Europa. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 117-140. v. 5.

AUTRAN, A. “O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje”. In: MELEIRO, A. (org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras, 2010. p. 15-34.

BADENES, D. “Con la excusa de la convergencia: el desguace por decreto de la ley audiovisual y la promesa de una nova regulación”. In: GONZÁLEZ, N.; NICOLOSI,

A. (comp.). *Transiciones de la escena audiovisual: perspectivas y disputas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017. p. 10-24.

BENNETT, J.; KERR, P. “A 360° Public Service Sector? The role of independent production in the UK’s Public service broadcasting landscape”. In: LOWE, G. F.; STEEMERS, J. (eds.). *Regaining the initiative for public service media: RIPE@2011*. Gothenburg: Nordicom: University of Gothenberg Press, 2012

BENHAMOU, F. *L’économie de la culture*. Paris: La Découverte, 2004.

BOLAÑO, C.; MANSO, A. C. “Para uma economia política do audiovisual brasileiro. Cinema, televisão e o novo modelo de regulação da produção cultural”. In: MELEIRO, A. (org.). *Cinema e economia política*. São Paulo: Escrituras, 2009. p. 87-100.

BRASIL. Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nºs 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, p. 2, 13 set. 2011.

HARDY, J. *Critical political economy of the media: an introduction*. Routledge: New York, 2014.

IKEDA, M. *Leis de incentivo para o audiovisual: como captar recursos para o projeto de uma obra de cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2013.

IKEDA, M. *Cinema brasileiro a partir da retomada*. São Paulo: Summus, 2015.

JAMBEIRO, O. *Regulando a TV: uma visão comparativa no Mercosul*. Salvador: Edufba, 2000.

KERR, P. “Making film programmes for the BBC and Channel 4: the shift from in-house ‘producer unit’ to independent ‘package-unit’ production”. *Historical journal of Film, Radio and Television*, London, v. 33, n. 3, p. 434-453, 2013.

MORAIS, K. *Produção independente, mercados de televisão e a Política de Fomento ao Audiovisual no Brasil*. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2WhGaSF>.

MURDOCK, G. “Television and citizen: in defense of public broadcasting”. In: TOMLINSON, A. *Consumption, identity, and style: marketing, meanings, and the packaging of pleasure*. 2. ed. London: Routledge, 2005. p. 54-69.

NICOLOSI, A. “La ficción televisiva a partir de la Ley SCA: ‘des-centrando’ la producción y la empleabilidad técnica”. In: NICOLASI, A. (comp.). *La televisión en la década kirchnerista: democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad de Quilmes, 2014. p. 47-62.

NORTH, S.; OLIVER, J. “Managers’ perceptions of the impact of consolidation on the UK independent television production industry”. *Journal of Media Business Studies*, Jönköping, v. 7, n. 2, p. 21-38, 2010.

SAINT-LAURENT, M.; TREMBLAY, G. “Canadian television broadcasters and national audiovisual production: the attitude of the private sector”. *Irish communications review*, Dublin, v. 4, n. 1, p. 47-59, 1994.

SIMIS, A. “Cinema e política cinematográfica”. In: BOLAÑO, C.; GOLIN, C.; BRITTOS, V. *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 137-164.

SIMIS, A.; MARSON, M. “Do cinema para o audiovisual: o que mudou?”. In: *Percepções: cinco questões sobre políticas culturais*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 21-34.

SOUZA, A. P. “Lei da TV paga: um novo paradigma para a política audiovisual brasileira”. *Eptic*, São Cristóvão, v. 18, n. 2, p. 47-64, mai.-ago. 2016.

VANDERSCHELDEN, I. “The ‘cinéma du milieu’ is falling down: new challenges for auteur and independente French cinema in the 2000s”. *Studies in French Cinema*, [Bristol], v. 9, n. 3, p. 243-257, 2009. DOI: 10.1386/sfc.9.3.243_1

submetido em: 9 jul. 2018 | aprovado em: 25 mar. 2019



**Na margem da história:
fotografia analógica,
artistas e imagens erradas¹**

*On the edge of history:
analog photography,
artists and wrong images*



Ludimilla Carvalho Wanderlei²

¹ Artigo originalmente publicado nos anais do V Encontro Regional Sudeste de História da Mídia (Alcar Sudeste), realizado entre os dias 5 e 6 de junho de 2018, em Belo Horizonte (MG). Texto inédito em periódicos.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE) com pesquisa no campo da fotografia. Mestre pelo mesmo programa e graduada em Radialismo e TV pela mesma instituição. Bolsista da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado Pernambucano (Facepe). Produtora de audiovisual, roteirista e cineclubista. E-mail: ludimillacw@gmail.com

Resumo: este artigo analisa trabalhos fotográficos de Paolo Gioli e Dirceu Maués que utilizam o suporte analógico, discutindo a natureza elástica do tempo e sua duração. Buscamos pensar o caráter experimental ensejado pelo uso de câmeras artesanais e investigar os atravessamentos entre cinema, fotografia e pintura. Estes exemplos de imagens, somados aos trabalhos de artistas contrários ao modelo da imagem pura e direta consagrada pela “forma fotografia”, ajudam a escrever na contemporaneidade uma historiografia particular do *medium* fotográfico, caracterizada por uma estética dos ruídos, do imprevisto, do caos.

Palavras-chave: historiografia; fotografia analógica; imagens erradas.

Abstract: this article analyses artworks by Paolo Gioli and Dirceu Maués who use analog media, discussing elastic nature of time and its duration. We try to think about the experimental character of handmade cameras use and the investigation of links among cinema, photography and painting. These image examples, added to artworks of artists against a pure and direct image’s model, longstanding by the “photography form” concept, contribute in contemporaneity to the writing of a particular history of the photographic medium, characterized by an aesthetic of the noises, of the unforeseen, of chaos.

Keywords: historiography; analog photography; wrong images.

Em busca das imagens erradas: linhas tortas de uma historiografia marginal

A história da fotografia revisitada por teóricos como Beaumont Newhall (2002) e Pierre-Jean Amar (2011) conferiu protagonismo a alguns nomes, correntes ou movimentos expressivos. Às vezes, o tipo de imagem valorizada nessa trajetória tem um perfil recorrente e segue o modelo de uma estética purista e direta (FATORELLI, 2006), que compreende o fotográfico como imagem fixa e nítida, em que o momento aparece suspenso, congelado, aprisionado. Essa compreensão demonstra pouco interesse pelas experiências de cruzamento entre os estatutos fixo e móvel da imagem, pela duração temporal que se inscreve através de tremulações, borrões e anamorfoses cronotrópicas (MACHADO, 1993), ou mesmo de intervenções como fotomontagens, riscos na superfície do negativo ou da cópia, que expõem o viés construído do fotográfico.

Cientes dessas questões, pesquisadores como Antonio Fatorelli (2013), Raymond Bellour (1997) e André Parente (2015) assinalam a presença de artistas que investem no cruzamento de técnicas e linguagens e apontam seu lugar minoritário, situado nas bordas da historiografia convencional da fotografia³. Os artistas e as obras elencados por esses autores ajudam a escrever outra narrativa dentro da história do *medium* fotográfico – nomes como William Klein, David Hockney, Rosângela Rennó, Man Ray, Luiz Alberto Guimarães, Stan Brakhage, Anton e Arturo Bragaglia, Étienne-Jules Marey, Eustáquio Neves, Frederico Dalton, Cris Bierrenbach. Clássicos, modernos ou contemporâneos, são partidários de uma estética singular que formata uma historiografia particular das imagens fotográficas.

Forma fotografia versus imagens erradas

O termo “forma fotografia”, empregado por Fatorelli (2013), refere-se à tendência que marcou parte da produção fotográfica moderna (desde seu advento até boa parte do século XX), na qual artifícios, falhas e imprevistos processuais eram recusados. Num paralelo com o termo “forma cinema” – cunhado por Parente (2009) para falar da narrativa cinematográfica clássica enquanto *modus operandi* da imagem em movimento oposto ao cinema experimental, à videoarte, ao videoclipe –, a expressão dá conta de um modelo de pensamento sobre a fotografia, cujas regras incluem nitidez, predominância da figuração, composição centralizada (perspectiva

³Os autores citados enfatizam em suas análises a abordagem historiográfica redutora sobre as possibilidades estéticas não apenas no campo da fotografia, mas também no cinema, no vídeo e nas mídias digitais.

geométrica), a foto única, o instantâneo como paradigma temporal. Mas é preciso assinalar: através de estratégias variadas, diversos artistas pensam a fotografia como meio expressivo plural e buscam não se fechar em dogmas estéticos.

Aqui investigaremos um pouco desse universo visual de tremulações, figuras distorcidas pela longa exposição, sobreposições, acúmulo de camadas temporais, como resultados estéticos que problematizam o referente, a figuração, o espaço-tempo. Elas potencializam a natureza heterogênea do dispositivo fotográfico, que é evidente para alguns autores.

A fotografia ocupa historicamente um lugar intermediário entre as imagens artesanais, confeccionadas em conformidade com o gesto reconhecidamente subjetivo e autoral do artista, e as imagens digitais, geradas com base em cálculos algorítmicos na ausência, pelo menos relativa, de qualquer realidade objetiva. Sua potência decorre precisamente dessa condição ambígua, de encontrar-se a meio caminho entre os procedimentos artesanais característicos das sociedades pré-industriais e as atuais tecnologias digitais pós-industriais. Agregado de natureza e artifício, de humano e maquínico, a imagem fotográfica se furta às tentativas de classificação categóricas fundadas na natureza ou na cultura. (FATORELLI, 2013, p. 45)

Partindo de tais observações, compreendemos o estatuto de abertura da imagem fotográfica que se presta a atravessamentos por outras linguagens, contrariando a ideia que se orienta na direção exclusiva da especificidade. Em debates sobre a natureza ontológica da fotografia, o tom clássico assumido por teóricos e críticos buscou o que expressava a singularidade desta mídia, o que podia diferenciá-la de outros tipos de imagem – uma postura que não podemos aceitar como algo dado, estanque, de acordo com as indicações de Fatorelli. A dialética entre ciência e arte, homem e máquina aparece.

Neste momento, o foco de abordagem são imagens que, por meio de estratégias diversas, movimentam no plano conceitual e visual a ideia da fotografia como artifício. Quer dizer, interessam-nos o trânsito entre os estatutos fixo e móvel da imagem, as marcas da duração temporal inscrita por borrões e tremidos, entre outros resultados plásticos alcançados através da exploração de equipamentos e materiais variados. O que denominamos, provisoriamente, imagens erradas⁴ é o conjunto de

⁴Este artigo traz uma pequena amostra da abordagem que a autora vem elaborando como parte de sua pesquisa: um mapeamento não cronológico de trabalhos de artistas cujas características se opõem ao modelo de imagem associado à forma fotografia (Fatorelli, 2013), em especial aqueles realizados via procedimentos e equipamentos analógicos. Sob a nomenclatura de “imagens erradas”, os nomes citados aqui, além de outros mais, são explorados na tese em desenvolvimento.

obras nas quais o regime processual, o desmonte da “caixa preta” (FLUSSER, 2002), a (re)invenção de suportes e máquinas, a tentativa de desenvolver um pensamento contrário à ontologia dos essencialismos e seus paradigmas aparecem como questões importantes para os fotógrafos. Essas problemáticas trabalhadas se situam no uso da fotografia analógica em meio a um cenário de cultura digital. Os exemplos apresentados são de artistas que repensam rótulos associados à fotografia e largamente empregados por teóricos, críticos, curadores e por outros fotógrafos⁵.

Paolo Gioli

Paolo Gioli⁶, nascido em 1942, é um artista italiano que desenvolve trabalhos nas mídias fotográfica, cinematográfica e pictórica. Utiliza formatos diversos, como polaroide, filme 16mm, e explora técnicas como *pinhole*⁷. A riqueza de seu trabalho é o caráter essencialmente experimental; Gioli cria seus próprios dispositivos de captação de imagem, associa materiais variados e faz intervenções em equipamentos convencionais. Aqui destacamos o emprego da técnica de *photo finish*⁸, bastante utilizada nas fotos de competições esportivas que mostram os atletas na linha de chegada. A *photo finish* produz um efeito de elasticidade nos corpos em movimento, enquanto o segundo plano da imagem permanece estático. As figuras em movimento na hora do clique saem distorcidas, esticadas. Mas Paolo Gioli não se satisfaz com o resultado convencional: moveu o equipamento, inseriu objetos nele, sobrepôs elementos estranhos aos rostos de seus modelos, fazendo uma imagem tomada anteriormente se relacionar com outra (criada com elementos incluídos depois), ou melhor, fazendo uma imagem “atravessar” a outra.

⁵ Salles (2015) indica que termos como “convergência”, “hibridização”, “entre-imagens”, fotografia “expandida”, “contaminada” são empregados por diferentes pesquisadores para se referir a trabalhos que compartilham das ideias discutidas aqui, apontando uma tendência de explorações artísticas contemporâneas, de diluição das fronteiras entre meios e consequente interação das mídias.

⁶ Cf. <http://www.paologioli.it/>

⁷ *Pinhole* (buraco de agulha) é a fotografia realizada com câmeras de orifício, sem lente e ou botões de ajuste de velocidade, foco, abertura. O material sensível (negativo ou papel fotográfico) recebe a luz por um orifício, feito com agulha ou alfinete na frente da câmera. Esse é o formato básico, mas há experiências com câmeras que possuem mais de uma entrada de luz (não centralizadas), com janelas de formatos diversos (não retangular).

⁸ A *photo finish* também é chamada de *slit-scan photography*. O primeiro termo parece concentrar mais a ideia de “momento de chegada”, “momento final”, quando se usa na fotografia esportiva. O segundo deixa mais evidente o caráter de varredura feito por um equipamento cujo orifício de entrada da luz tem formato de fenda.

É tudo uma questão de recapturar peças que foram abandonadas e então filmadas através de movimentos da câmera que eu uso para seguir, fotografar e perder o que está se movendo na minha frente, o que está indo mais longe, o que está se aproximando. É uma questão de espaço-tempo. O resultado é uma sequência pré-filme, proto-filme, muito primitiva. Não há *frames*, mas há a sequência, muito rudimentar mas está lá, o decorrer do tempo e os objetos. Considerando que é muito importante notar que a maioria dos fotógrafos amadores, ao lidar com *photo finish*, com a chamada “fotografia longa”, com a varredura, costuma equipar as câmeras com manivelas para rolar o filme e deslizar-lo sem mover mais nada. O único resultado é a dilatação ou encolhimento da figura fotografada, dependendo da velocidade. Mas este procedimento é lugar-comum. Eles nunca conseguiram ir além, já que isso é apenas o ponto de partida. A parte boa vem depois. Eu maltrato (o dispositivo) como quero, reinventando-o, colocando objetos dentro, qualquer coisa que eu queira, objetos reais, coisas autênticas; então é uma espécie de cobertura “ao vivo”, algo que brota e toma forma, algo se construindo dentro da câmera. E esta é a parte bonita de todo o processo. Tenha em mente que tudo é uma gravação ao vivo, nada é retocado nessa época de *boom* do Photoshop, não há pós-produção etc. que impede de compreender onde o autor interferiu. Não, tudo aqui é feito “ao vivo”: ou acaba ou não. (GIOLI, 2017, p. 17, tradução minha)

O ponto não é apenas sobre o emprego de um *photo finish* particular (por causa da câmera adaptada, seu próprio movimento e a inclusão de artefatos estranhos à situação de captura), mas a consciência de que esses jogos de significados relacionam tempo e espaço (dimensões inescapáveis do exercício fotográfico) no nível material da imagem. São momentos e lugares depositados um em cima do outro, entrando numa associação meio bestial, tudo planejado pelo artista, contudo sem que ele tenha necessariamente seu controle absoluto. A forma de inscrição sobre o negativo explicita a condição temporal da produção da imagem (Figuras 1 e 2), e as formas desenhadas pelo imprevisto ou pela atuação física do fotógrafo são igualmente válidas. “Estas primeiras imagens, estas marcas e depois as segundas imagens foram sugadas. Toda vez que você planeja algo que você quer, o inesperado acontece e altera os resultados finais. Isso é altamente criativo e ilimitado” (GIOLI, 2017, p. 16, tradução minha).

Na série *Crosswise natures*, realizada em 2016 num museu de história natural, juntam-se rostos e esqueletos de cobras, sapos, peixes, a arcada dentária de um tubarão, entre outras coisas. O atravessamento está na técnica, em que vemos marcas de um percurso, na disposição de mais de um elemento e no sentido conceitual

de que cada imagem mostra estados que sugerem o passar, o transitório: entre vida e morte, figurar e desfigurar-se, aparecer e sumir, formas de vida humanas e não humanas. Trata-se de uma fotografia que salienta impermanências, assumindo-se ela mesma como fugacidade em vez de durabilidade.

O italiano é partidário de uma espécie de retorno às origens da fotografia como gatilho criativo, da postura ativa desorganizadora dos aparelhos pré-formatados, além de também ser um crítico da fotografia digital. Para ele, esta modalidade de imagem sofre uma valorização exacerbada de aditivos, os quais não necessariamente contribuem para uma fotografia que contenha significados, pois muitos usuários depositam em atributos meramente técnicos – quantidade de pixels, alta definição, modelo de câmera mais recente – a responsabilidade por realizar fotos melhores, esquecendo-se de que o modo como a subjetividade interfere no uso do equipamento, como extrai dele alternativas estéticas é o ponto-chave da questão (GIOLI, 2017, p. 18).

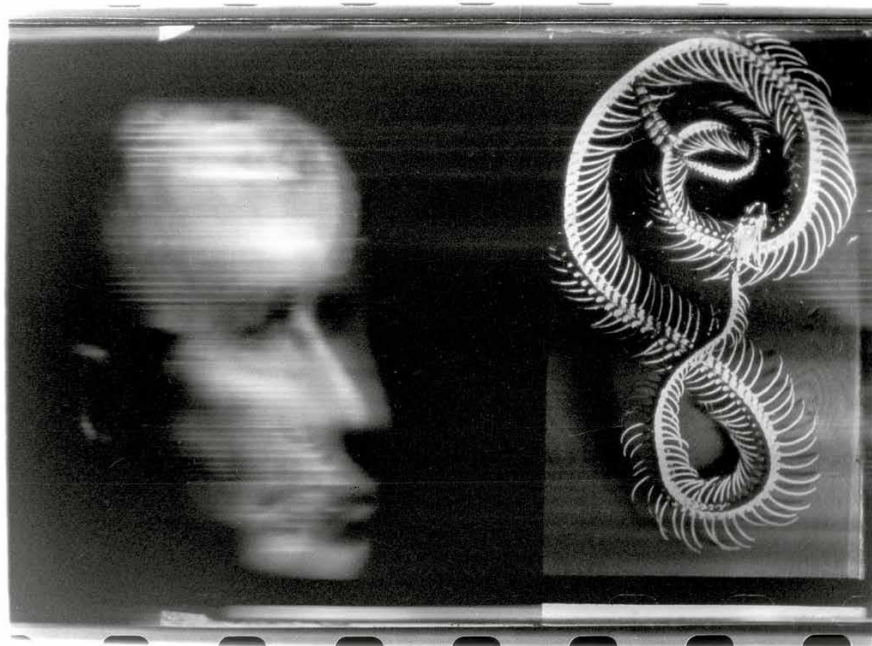


Figura 1: *Rattlesnake (Crotalus)*, da série *Crosswise natures*.
Fonte: Gioli (2017)



Figura 2: *Rabbit (Oryctolagus Cuniculus)*, da série *Crosswise natures*.
Fonte: Gioli (2017)

Dirceu Maués

O artista multimídia brasileiro Dirceu Maués⁹, nascido em 1968, destaca-se pelo uso da técnica *pinhole* em trabalhos nos formatos de vídeo e fotografia. Interessado em explorar o tempo através da imagem, realiza ainda experiências de cruzamento entre pintura, desenho e fotografia. Maués, que também se dedica a pensar academicamente a imagem estenopeica¹⁰ e os equipamentos alternativos, explica que foi inicialmente influenciado pelo trabalho de Henri Cartier-Bresson¹¹, porém a admiração por suas imagens de apuro formal se transformou em questionamento, porque centradas no congelamento do instante (o instantâneo); elas não revelavam uma fotografia que permitisse investigar a duração capaz de “inventar e materializar outras invisibilidades pertencentes ao domínio das imagens” (MAUÉS, 2012, p. 19). Assim, fica evidente o interesse de Maués pela imagem que incorpora o imprevisível em seu próprio fazer, e sua escolha pela técnica *pinhole* vai nesse caminho:

⁹ Cf. <https://www.flickr.com/photos/dirceumaues/>

¹⁰ O artista possui bacharelado e mestrado em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (UnB) e atualmente cursa doutorado na mesma área, na Universidade de São Paulo (USP).

¹¹ Fotógrafo francês conhecido pela ideia do “instante decisivo”, momento singular capturado pela fotografia.

Na fotografia pinhole, apesar de todo controle racional que se faz necessário ter sobre o processo, é a intuição que opera sobre esse racional. O modo de fazer é muito intuitivo. As câmeras pinhole não tem [sic] visor, são câmeras cegas. É necessário ativar um terceiro olho na palma das mãos que posicionam a câmera. A passagem do filme é feita sem exatidão. O fotógrafo é responsável por controlar tudo usando sua intuição e o resultado sempre oferece surpresas. (MAUÉS, 2012, p. 23)

A compreensão de Maués sobre a liberdade envolvida na produção da imagem e seu valor criativo – ele se interessa em obter “imagens-ruído” a partir de “câmeras precárias” (MAUÉS, 2012) – encontra as intenções de Paolo Gioli, e, como este último, o brasileiro se vale de máquinas artesanais, câmara escura e traquitanas diversas, alcançando também resultados variados: ensaios fotográficos, audiovisual, panoramas, instalações. *Extremo horizonte* (Figuras 3 e 4) reúne uma série de fotografias panorâmicas tomadas a partir da técnica *pinhole*. Como resultado, temos vistas de um espaço tomadas numa sequência pouco precisa. Em um primeiro momento, a continuidade espacial entre os fotogramas é mais evidente; entretanto, quando a câmera é movida ao mesmo tempo que a imagem é capturada, corpos e paisagem começam a se diluir. Maués explica que no começo queria manter uma conexão com o espaço registrado, mas o tripé acoplado à câmera era instável, acarretando acidentalmente a inconstância da imagem, que ele depois passou a encarar como uma escrita poética (MAUÉS, 2012, p. 26). Então, mesmo utilizando um registro que torna visível a duração temporal – a *pinhole* deixa borrões, distorções de formas – em lugar do congelamento do tempo, o cenário resultava em formas ligeiramente reconhecíveis. Ainda durante o processo surgem novas possibilidades, e o planejamento inicial dá lugar a experiências que fazem o artista questionar sua própria concepção do panorama (formato que Maués observou ser desvalorizado no campo das imagens). Os resquícios do compromisso com a figuração para que se reconheça o ambiente fotografado são abandonados:

o tempo usado na pinhole também é uma duração, ele inscreve a imagem lentamente sobre o negativo. E as características da fotografia pinhole potencializam o conceito do panorama. A soma de vistas, sobre o próprio negativo, emendadas sem precisão ou a tomada da foto, em sistema de varredura, girando a câmera sobre seu próprio eixo ao mesmo tempo em que o filme também é girado dentro da câmera, são formas de retomar a fotografia panorâmica com toda sua potência, considerando que o panorama faz parte das linguagens e técnicas que ficaram ocultas sob o discurso ideológico que marcou o desenvolvimento tecnológico da imagem na passagem dos últimos séculos. (MAUÉS, 2012, p. 24)

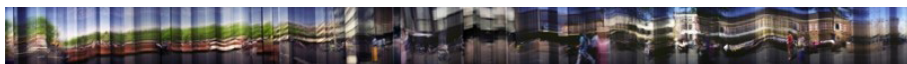


Figura 5: Panorâmica feita com *toy camera* presa ao guidão da bicicleta.

Fonte: Maués (2012)

Os vários ruídos causados pelos movimentos da bicicleta, do mover incerto do filme dentro da câmera, já se tornaram intencionais na medida que potencializam a instabilidade, agora desejada. O resultado aproxima imagem estática e imagem em movimento sem nunca se decidir por apenas um dos estatutos. O conjunto desses trabalhos indica que o panorama realizado com *pinhole* esquadrinha o espaço de uma maneira estranha, “inventando novos percursos no processo e alterando o sentimento de duração. O panorama *pinhole* é cinema e foto ao mesmo tempo” (MAUÉS, 2012, p. 30).

Traquitanas e procedimentos alternativos em meio à cultura digital

A ideia que cerca a “forma fotografia” (FATORELLI, 2013) dá conta de noções preconizadas na fotografia moderna, contudo, essas noções foram abolidas com a emergência e consolidação do numérico? Num cenário atual onde convivem os paradigmas analógico e digital da imagem, alguns teóricos observaram como a tecnologia pode implicar a estética. Não podemos negligenciar algumas diferenças estruturais trazidas pelo digital, esmiuçadas em análises de pensadores como Lev Manovich (2005) e Edmond Couchot (2003). Hoje, tendo em vista que propomos a discussão sobre a retomada de procedimentos supostamente obsoletos e mesmo o interesse renovado por formatos como a polaróide e a lomografia¹⁴, faz-se necessário pensar criticamente o tom de novidade radical, por vezes utilizado (sobretudo nas primeiras análises) para demarcar um lugar diferencial para a imagem digital, porque, a partir disso, podemos identificar o que está por trás do interesse em práticas artesanais da fotografia.

Primeiro, ao mesmo tempo que consolida o momento da imagem descorporificada, fruto do cálculo informático e capaz de se desvincular do traço indicial, o digital emula e reposiciona códigos da imagem fotoquímica – composição via perspectiva geométrica, realismo e figuração. Isso significa que o digital traz uma nova lógica da imagem – potencializando questões como simulação, interatividade, circulação e compartilhamento enquanto modo de visibilidade principal –, mas também não consegue se desvencilhar de antigos dogmas. É que nos leva a concordar com Fatorelli e Carvalho (2015, p. 51-52) quando apontam a natureza da

¹⁴Aqui nos referimos de maneira geral ao corpus da pesquisa em andamento, o qual inclui obras nestes formatos, mas que não são objeto da investigação proposta neste artigo.

imagem contemporânea como uma “lógica paradoxal”: enquanto joga com novas possibilidades implicadas na mudança tecnológica, permanece lidando com antigos vetores da subjetividade, da estética, da ciência. Os autores também indicam que a imagem fotográfica se situa num território intermediário entre a criação autônoma e a duplicação (o rastro do real, se assim quisermos). Seja digital ou analógica, a fotografia negocia essas duas instâncias sem debandar unicamente para nenhuma dessas posições.

Então, qual seria o diferencial de usar procedimentos artesanais da imagem na contemporaneidade? Por que artistas se voltam para esse passado em busca de variadas modalidades visuais? Ainda conforme Fatorelli e Carvalho (2015, p. 47), resgatar técnicas antigas se apresenta como enfrentamento aos discursos da cultura digital centrados na ruptura e na descorporificação, pois se uma das premissas do contemporâneo é a mixagem, as técnicas que privilegiam estéticas impuras são uma forma de problematizar a fotografia desde sua criação. Além disso, as investidas nos processos artesanais demonstram franca necessidade de: recusar os preceitos formais dos equipamentos industriais; compreender e vivenciar o processo de formação da imagem, desvendando o que acontece no interior do dispositivo (COSTA, 2015).

A respeito dos fotógrafos abordados neste texto, ainda é preciso considerar que compartilham o interesse em explorar o trânsito entre os estatutos fixo e móvel da imagem (sobretudo via inscrição do tempo) e seus efeitos visuais perceptíveis. Também é notável que são artistas cujo conhecimento técnico (das películas ou papel fotográfico, do comportamento do dispositivo para obter a imagem, de processos laboratoriais) é fundamental para o tipo de imagem criado. Geralmente os fotógrafos têm domínio de cada etapa de um trajeto, que vai do *input* ao *output* da imagem, embora o controle total dos resultados não seja rígido. São artistas para os quais o caráter processual é questão fundamental, por se manifestar como exercício de um pensar a imagem alternativo, para além das amarras de enquadramento da figuração, da perspectiva geométrica, do belo, entre outras expectativas por vezes associadas à fotografia. Esse pensar confronta a ideia do maquinário como algo pronto, livre de questionamentos. Os equipamentos devem ser revirados, reinventados, assim como seus códigos e maneiras de funcionar.

Rubens Fernandes Junior (2006) sugere compreender a produção contemporânea sob a rubrica de “fotografia expandida”, cujo processo é central para o artista, que através de procedimentos variados desarticula modelos e contraria referências já assentadas no âmbito da produção fotográfica ou mesmo no debate ontológico. O autor ressalta que a produção contemporânea da fotografia expandida, representada por artistas inquietos que se recusam a seguir os padrões industrializados de criação, traz à tona imagens perturbadoras. Como pontuaram Fatorelli e Carvalho

(2015), a foto expandida para Fernandes Junior é também da ordem dos hibridismos e pode incluir o resgate de técnicas antigas: “As novas sínteses e combinações apontam cada vez mais para um entrelaçamento dos procedimentos das vanguardas históricas, dos processos primitivos, alternativos e periféricos, associados ou não às novas tecnologias” (FERNANDES JUNIOR, 2006, p. 16).

Analógicos por quê?

Articulando o pensamento desses autores, podemos compreender um pouco a lógica de artistas como Paolo Gioli e Dirceu Maués. Inicialmente, a inquietação em torno do fazer da imagem contrária a estéticas hegemônicas sempre se fez presente entre artistas, conforme assinalou Fatorelli (2006; 2013) a respeito dos trabalhos que fogem à forma fotografia. E o movimento desses artistas, antes tido como marginal, segue ecoando na atualidade, porém num cenário distinto no qual os atravessamentos de linguagens e referências já são a tônica da imagem contemporânea. Assim, se após seu advento e ao longo de sua consolidação no século XX as imagens impuras, erráticas, foram colocadas numa marginalidade, hoje integram um corpo de produções consagradas no âmbito crítico e teórico. Isso significa que o caminho aberto por nomes como Marey, os irmãos Bragaglia e Man Ray, entre outros, segue aberto e constantemente renovado pelas experiências de artistas como Maués e Gioli.

Por outro lado, seus trabalhos fazem parte de um momento histórico em que por vezes o discurso de ruptura do digital (embora não mais exatamente novo) é evocado para insistir na sua capacidade de gerar fotografias de melhor definição, reprodução cromática, nitidez, entre outros atributos que demonstram a valorização da fotografia entendida pelos ideais da figuração, da representação, da *mimesis* – uma compreensão indicial, descritiva da fotografia. Ou seja, o advento de uma tecnologia com potencialidades novas não afasta o reforço de antigos paradigmas. De acordo com Fatorelli (2017, p. 66), quando o digital é utilizado a partir de uma “lógica do traço”, que torna a imagem dependente da fidelidade ao referente, ele não se diferencia do analógico, frustrando a renovação estética da imagem. François Soulages (ZORZAL; MENOTTI, 2017), ao refletir sobre a passagem analógico-digital, defende que seguem válidas para a fotografia as relações com o real, o sujeito, o tempo-espaço, e da imagem com outras imagens. Isso nos leva a questionar se a busca por uma visualidade renovada se assenta na tecnologia utilizada ou numa atitude desprogramadora (FLUSSER, 2002) perante o dispositivo de maneira geral.

Ampliando esse debate, Nina Cruz e Elane Abreu (2009) sugerem que no horizonte da fotografia digital a imagem de base fotoquímica poderia ser reavaliada,

embora sua morte já tenha sido decretada em várias ocasiões. Para Marc Lenot (2017a, p. 11), o surgimento do digital liberta o analógico da função de representar o real, abrindo-se então uma perspectiva de experiências reorientadas para a matéria fotográfica. Portanto, os artistas elencados aqui usam técnicas e métodos da imagem fotoquímica como forma de não se dobrarem às normatividades dos procedimentos e equipamentos. Eles também tiram proveito dos acidentes e imprevistos, incorporando-os no resultado final, porém deixando explícito certo nível de descontrole durante os processos como marca criativa. Dessa maneira, sugerem entender a imagem como campo de instabilidade que se presta mais à abertura do que ao fechamento.

Talvez o emprego da mídia analógica feito por Maués e Gioli deva ser considerado em conformidade com as reflexões de Joan Fontcuberta (2010) sobre a “poética dos erros”. Segundo o fotógrafo e pesquisador catalão, usar técnicas artesanais de produção da imagem é criticar a valorização exagerada do desenvolvimento tecnológico, além de mostrar interesse em aprofundar procedimentos tidos como ultrapassados. Aliada a essa instância está a compreensão de que essas técnicas podem abrir caminho para uma estética que passa a incorporar resultados antes evitados. “O que antes era um acidente, agora é um efeito voluntário. Os defeitos se transformarem em signos intencionais faz parte da evolução da consciência. Trata-se, sem dúvida, da saída para um processo de esgotamento e saturação paulatina” (FONTCUBERTA, 2010, p. 71). Ao mesmo tempo, esses fotógrafos são criadores de imagens com sólido conhecimento das técnicas utilizadas, mas que empregam esse *know-how* exatamente para desconstruir referências, para trabalhar contra o “programa” (FLUSSER, 2002).

Tais acionamentos da imagem analógica nesse cenário de contaminações de meios e mídias parecem indicar uma atitude de recusa à fotografia de viés perspectivista e mimética, tendo como marcas principais: o caráter processual, uma poética visual do caos (cheia de ruídos, como borrões, sobreposições, distorções), o gesto da intervenção que denuncia o viés elaborado da imagem. Na medida em que se propõem a experimentar com a inscrição do tempo na imagem, partindo de metodologias abertas à modificação, ao rearranjo, esses artistas se engajam numa fotografia que se constrói pela investigação do próprio meio, contribuindo para a emergência de uma estética marcada por imprecisões e acasos. São fotógrafos experimentais, no sentido de Flusser (2002), que procuram as “virtualidades” da técnica ainda não exploradas e reveladas a partir da subjetividade de cada um. Consequentemente, seus trabalhos podem ser entendidos a partir do conceito de “fotografia experimental” (LENOT, 2017a, p. 9-10), que se refere às obras nas quais o artista questiona regras preestabelecidas no processo

fotográfico, em uma dinâmica voltada para a fotografia como dispositivo¹⁵. O conceito desenvolvido por Lenot mais detalhadamente em seu livro (2017b), engloba também ainda as ideias de precariedade na feitura da imagem e equilíbrio entre a interferência do acaso e certo grau de controle (proveniente do conhecimento técnico do fotógrafo), características também encontradas nas imagens analisadas de Maués e Gioli.

Referências

AMAR, P.-J. *História da fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2011.

BELLOUR, R. *Entre-imagens*. São Paulo: Papirus, 1997.

COSTA, A. “Apresentação”. In: COSTA, A. (org.). *Possibilidades da câmera obscura*. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2015. p. 2-9.

COUCHOT, E. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

CRUZ, N. V.; ABREU, E. “O discurso do fim da fotografia com o advento do digital: considerações a partir de A Última foto, de Rosângela Rennó”. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Universidade Metodista de Piracicaba, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2I7KrFV>. Acesso em: 23 set. 2018.

FATORELLI, A. “Entre o analógico e o digital”. In: FATORELLI, A.; BRUNO, F. (orgs.). *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. p. 19-38.

FATORELLI, A. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. São Paulo: Senac, 2013.

FATORELLI, A. Notas sobre a fotografia analógica e digital. *Discursos fotográficos*, Londrina, v. 13, n. 22, p. 52-68, 2017.

FATORELLI, A.; CARVALHO, V. “A câmera escura na fotografia brasileira contemporânea”. In: COSTA, A. (org.). *Possibilidades da câmera obscura*. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2015. p. 46-53.

FERNANDES JUNIOR, R. “Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica”. *Facom*, São Paulo, n. 16, 2006.

¹⁵No artigo aqui citado Lenot faz referência a outros autores, como James Elkins, Michel Poivert e Jean-Claude Lemagny, que, próximos à sua linha de investigação, se mostram preocupados com uma fotografia que evoca a “incerteza da forma”, uma “inquietação consigo mesma”.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONTCUBERTA, J. *O beijo de Judas*: fotografia e verdade. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

GIOLI, P. *Nature attraverso/Crosswise Natures*. Milão: Silvana, 2017. (Catálogo).

LENOT, M. "Flusser e os fotógrafos, os fotógrafos e Flusser". *Flusser Studies*, Lugano, n. 24, p. 1-18, dez. 2017a.

LENOT, M. *Jouer contre les Appareils*. Arles: Photosynthèses, 2017b.

MACHADO, A. "Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem". In: PARENTE, A. (org.). *Imagem-máquina*: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 100-116.

MANOVICH, L. "Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições". In: LEÃO, L. (org.). *O chip e o caleidoscópio*: reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: Senac, 2005. p. 23-50.

MAUÉS, D. *Extremo horizonte*: fotografia pinhole panorâmica. 2012. Monografia (Bacharelado em Artes Plásticas) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2012.

NEWHALL, B. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

PARENTE, A. "A forma cinema: variações e rupturas". In: MACIEL, K. (org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009. p. 23-47.

PARENTE, A. *Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira*. Rio de Janeiro: +2, 2015.

SALLES, C. A fotografia no contexto da experimentação contemporânea. *Revista Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 11, n. 19, p. 169-190, 2015.

ZORZAL, B.; MENOTTI, G. Entrevista: o filósofo François Soulages e a estética da fotografia na era digital. *Zum*, São Paulo, 2 out. 2017.

submetido em: 9 ago. 2018 | aprovado em: 1º fev. 2019



**A singularidade de
“Vereda tropical” sob
um olhar bakhtiniano**
*The singularity of
“Vereda tropical” under a
bakhtinian approach*



Alexandre Silva Guerreiro¹

¹ Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Comunicação pelo PPGCOM-UFF. Bacharel e licenciado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bacharel em Cinema pela UFF. Atualmente é Professor Docente I na Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro e desenvolve pesquisa de pós-doutorado sobre Educação, Cinema e Violência no PPGE/UFRRJ. E-mail: alexandreguerreiro@hotmail.com

Resumo: este artigo busca compreender o alcance e interdependência dos conceitos de carnavalização e de grotesco, desenvolvidos por Mikhail Bakhtin, tendo como objeto de análise “Vereda tropical”, de Joaquim Pedro de Andrade, uma das obras mais ousadas do cinema brasileiro. Ao criar o conceito de cosmovisão carnavalesca, Bakhtin possibilitou um novo olhar sobre a obra de arte. Somada ao grotesco realista, a carnavalização possibilita novas chaves para o visionamento de um filme. No caso de “Vereda tropical”, a atualidade e vanguardismo atestam sua importância quando confrontados à cena contemporânea do cinema brasileiro, a partir do imbricamento dos conceitos bakhtinianos aqui abordados.

Palavras-chave: carnavalização; grotesco; Bakhtin; Vereda tropical.

Abstract: this paper aims to understand the scope and permanence of the concepts of carnivalization and grotesque, developed by Mikhail Bakhtin, and analyzing “Vereda tropical”, directed by Joaquim Pedro de Andrade, one of the most audacious works of Brazilian cinema. In creating the concept of carnivalization, Bakhtin made possible a new look at a work of art. Added to the realistic grotesque, carnivalization provides new keys for viewing a movie. In the case of “Vereda tropical”, produced in 1977, the current and avant-gardism attest to its importance when confronted with the contemporary scene of Brazilian cinema, considering the overlapping of the bakhtinian concepts discussed here.

Keywords: carnivalization; grotesque; Bakhtin; Vereda tropical.

O cinema brasileiro segue certa tradição dentro do universo da carnavalização e do grotesco. Como ferramentas de análise, esses conceitos nos ajudam a pensar o cinema dentro de uma nova chave. Nesse sentido, a abordagem de filmes como *A marvada carne* (1985), de André Klotzel, *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati ou mesmo *Amélia* (2000), de Ana Carolina, entre outros, ganha uma dimensão impossível de se conseguir sem nos aproximarmos do pensamento de Mikhail Bakhtin. O caso mais radical em nossa cinematografia, no entanto, é anterior aos exemplos supracitados e permanece como uma espécie de vanguarda audiovisual quando comparado à cena contemporânea do cinema. Trata-se de “Vereda tropical”, filme dirigido por Joaquim Pedro de Andrade em 1977.

O presente artigo tem por objetivo analisar esse filme à luz dos conceitos da *carnavalização* e do *grotesco* desenvolvidos por Bakhtin. De que maneira esses conceitos nos ajudam a entender a atualidade do filme em questão e sua singularidade? Inicialmente, traçaremos uma breve análise dos conceitos aqui trabalhados separadamente, salientando a indivisibilidade dos mesmos para, em seguida, apontarmos a relevância de sua junção numa mesma equação. Por fim, analisaremos o filme “Vereda tropical”, ressaltando os elementos que o inscrevem nesse universo conceitual bakhtiniano.

Da indivisibilidade: os conceitos de carnavalização e de grotesco em Bakhtin

O carnaval, segundo Bakhtin,

É uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca una (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. (BAKHTIN, 1982, p. 105)

A concepção bakhtiniana do carnaval passa pela definição de três grandes categorias. Bakhtin estabelece que a ideia maior do carnaval ultrapassa a materialidade das festas populares, que constituem a primeira categoria, a saber, *as formas dos ritos e espetáculos*, desembocando em outras duas categorias, a das *obras cômicas verbais* e a das *diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro*. É essa visão amplificada do fenômeno do carnaval que permitiu a formulação do conceito de carnavalização e outros conceitos correlatos.

As formas dos ritos e espetáculos traduzem-se como o carnaval concreto, das festividades carnavalescas que rompiam com as tradições religiosas e oficiais, e instauravam outra tradição, a do cômico-popular, do riso, do extraoficial. Segundo Bakhtin, os que participavam dessas festividades “pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* [...]”. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo*” (BAKHTIN, 1993, p. 5, grifos do autor).

As obras cômicas verbais, segundo Bakhtin, poderiam vir tanto do folclore e de uma tradição oral quanto da literatura, através de uma absorção das manifestações de ordem carnavalesca. Assim, tanto o linguajar quanto o riso festivo próprio do carnaval eram usados, formulando essa literatura cômica própria da Idade Média, e que teve no Renascimento seu apogeu.

As diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro foram apontadas por Bakhtin como essenciais para se entender o carnaval como um todo. Esse vocabulário específico está presente tanto nas festividades populares como na literatura cômica que se formulou no período. Era uma forma nova de se comunicar, imbuída do espírito do carnaval, que se desdobrava no uso frequente de grosserias. O uso desse linguajar específico se dá graças à convivência familiar entre os homens que o carnaval suscita.

É importante distinguir de que carnaval nos fala Bakhtin ao propor essa transposição. O carnaval é uma festa popular que atravessou a História, sendo dentre todas as manifestações da cultura popular, a mais consistente e tradicional para servir de base à transposição bakhtiniana. Assim, ele nos fala do carnaval como símbolo das festas populares.

O carnaval revela-nos o elemento mais antigo da festa popular, e pode-se afirmar sem risco de erro que é o fragmento mais bem conservado desse mundo tão imenso quanto rico. Isso autoriza-nos a utilizar o adjetivo “carnavalesco” numa acepção ampliada, designando não apenas as formas do carnaval no sentido estrito e preciso do termo, mas ainda toda a vida rica e variada da festa popular no decurso dos séculos. (BAKHTIN, 1993, p. 189-190)

Durante séculos, os homens conviveram com e no carnaval, deixando-se contaminar por uma visão de mundo própria ao universo de inversões e rupturas dos festivos carnavalescos. Essa contaminação nos permite supor que determinadas obras não se enquadram nos cânones clássicos da literatura e da arte em geral. O conceito de cosmovisão carnavalesca vem batizar uma prática de leitura do mundo

contaminada pela essência do carnaval. A carnavalização se dá através da influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco na arte (BAKHTIN, 1982, p. 92).

Ao aproximar o homem do mundo, e o homem do homem, o conceito de carnavalização promove uma transformação na abordagem de certos temas e propostas estéticas. Isso porque a carnavalização descortina uma pluralidade de estilos e vozes na corrente do gênero cômico. Segundo Diana Barros, os textos carnavalizados “diferenciam-se, portanto, dos discursos autoritários, graças à polêmica narrativa, à polifonia, [...] recursos pelos quais se obtém a visão do direito e do avesso do mundo” (BARROS, 2003, p. 8).

Dentre as muitas características que podem ser ressaltadas quando enfocamos a carnavalização, a ideia de inversão, sem dúvida, assume destaque pois está no cerne da própria abordagem do carnaval feita por Bakhtin. A inversão que o carnaval promove na vida cotidiana foi responsável pela sedimentação de uma visão de mundo carnavalizada.

Um dos pontos fundamentais é a ideia de que o carnaval é responsável pela aproximação entre os homens, que na vida cotidiana permanecem afastados social e hierarquicamente. Essa aproximação específica promovida pelo carnaval transforma-se, então, no *livre contato familiar entre os homens*. Instaura-se um novo modo de relações interpessoais, a partir da formulação do *contato livre e familiar*.

A esse conceito, Bakhtin atrela outra característica importante do mundo carnavalizado, a saber, a *excentricidade*. Para ele,

A excentricidade é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, organicamente relacionada com a categoria do contato familiar; ela permite que se revelem e se expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana. (BAKHTIN, 1982, p. 106, grifo do autor)

Paralelamente à carnavalização, o conceito de grotesco é fundamental dentro do universo bakhtiniano. No entanto, alguns autores que pensaram o grotesco, ao discorrerem sobre o assunto, caminharam em sentidos diferentes do percorrido por Bakhtin, razão pela qual torna-se necessário decantar o conceito para registrar qual grotesco serve ao princípio da carnavalização.

A origem do termo *grotesco* pode ser apreendida através de Bakhtin, que nos fala de seu surgimento, no final do século XV, quando

*Escavações feitas em Roma nos subterrâneos das Termas de Tito trazem à luz um tipo de pintura ornamental até então desconhecida. Foi chamada de *grottesca*, derivado do*

substantivo italiano *grotta* (gruta). Um pouco mais tarde, decorações semelhantes foram descobertas em outros lugares da Itália. (BAKHTIN, 1993, p. 28, grifos do autor)

Victor Hugo, Wolfgang Kayser, Mikhail Bakhtin e, no Brasil, mais expressivamente, Muniz Sodré, são alguns dos autores que se debruçaram sobre o tema. O grotesco aparece muito antes, desde a Antiguidade, sem ter sido devidamente conceituado. Já nesses autores, observamos uma preocupação em articular uma conceituação acerca do grotesco. Porém, os autores citados não falam de um mesmo grotesco. O conceito utilizado por Bakhtin, a saber, o grotesco realista, se distancia do grotesco romântico, que encontra em Vitor Hugo seu principal representante.

Victor Hugo teorizou sobre o grotesco ainda no século XIX, mais precisamente em 1827, ao escrever o prefácio de uma peça teatral, a saber, *Cromwell*. Ao discorrer sobre a modernidade do drama, Victor Hugo deixou registrado um verdadeiro tratado acerca do grotesco, definido em oposição à ideia de sublime. Ainda que esse prefácio contenha uma duvidosa divisão da história da humanidade, pouco aceita, que reduz a experiência humana a três tempos vinculados à poesia, que também se manifestaria em três idades², foi mesmo na sua explanação sobre o grotesco que figurou o maior interesse sobre essa obra.

O grotesco romântico é característico do drama moderno, e busca incessantemente minar a estética clássica. A tradição do classicismo é minada, inclusive, pelo cristianismo profundamente presente em Hugo. O autor preocupa-se em valorizar categorias dicotômicas, cristianismo e classicismo, corpo e espírito. O mesmo dualismo estará presente na conceituação do sublime e do grotesco, colocados em posição de antagonismo por Hugo.

A musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. (HUGO, 1988, p. 25)

Para Hugo, a marca da modernidade é o drama, e a presença do grotesco ao lado do sublime, uma prova da evolução da arte. Hugo afirma que a Antiguidade não teria feito *A Bela e a Fera*, por exemplo. É bom lembrar que, da mesma forma, somente o espírito moderno permitiu que o próprio Hugo desenhasse na literatura

² A divisão apontada por Victor Hugo seria a seguinte: a poesia teria figurado nos tempos primitivos com o lirismo, nos tempos antigos com a epopeia e nos tempos modernos com o drama.

o corcunda Quasímodo, encerrado na torre da Catedral de Notre-Dame, servindo como ícone da sublimação do grotesco promovida pelo seu criador.

Ainda que Hugo se coloque constante e ferozmente contra a estética clássica, é interessante registrar que, em mais de um momento, ele entende que a união do sublime e do grotesco existe a partir de uma *evolução* da arte, e considera o passado como elemento fundamental para que a poesia tenha chegado no nível de sua época, a da modernidade.

Sobre Hugo, Muniz Sodré e Raquel Paiva afirmam que ele partiu “de algo que já estava no ar, no espírito de seu tempo” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 46). Porém, é preciso levar em conta que, ainda que o espírito do romantismo estivesse imbuído das ideias que Hugo considerou, ou mesmo que o grotesco tenha, em estado embrionário, aparecido já na Antiguidade, foi o prefácio em questão o primeiro momento em que a categoria do grotesco encontrou uma tentativa sistemática de teorização.

Para Bakhtin, “o grotesco romântico é um grotesco de câmara, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda de seu isolamento” (BAKHTIN, 1993, p. 33). Na verdade, Bakhtin utiliza o grotesco romântico em oposição à categoria do realismo grotesco³.

Entre Victor Hugo e Wolfgang Kayser, mais de um século se passou. Outros autores, nesse intervalo, tangenciaram o tema⁴. Não nos deteremos sobre os outros nomes pois nossa intenção é privilegiar os autores que se preocuparam em desenvolver o conceito de grotesco para, com isso, refletirmos sobre o grotesco que serve à carnavalização. Assim, é na década de 1950 do século XX que surge o trabalho de Wolfgang Kayser que nos interessa destacar.

Em 1957, Kayser tenta preencher essa lacuna de um século na qual a conceituação do grotesco não havia avançado. Seu livro *O grotesco* surge de sua inquietação diante da pintura, mais especificamente quando da sua primeira visita ao Museu do Prado, 15 anos antes do lançamento do livro. De maneira esquemática, Kayser busca responder diversas questões, desde a conceituação do grotesco até a ampliação do conceito e sua definição dentro do romantismo do século XIX.

Kayser promove um avanço em relação às especulações de Hugo. Sua pesquisa tenta detectar, no seio da tradição cultural ocidental, uma categoria estética não reconhecida. Assumindo uma perspectiva histórica, Kayser salienta que o fenômeno do grotesco é mais antigo que seu nome. No entanto, Bakhtin faz uma

³ Cabe salientar que Bakhtin faz, também, uma distinção entre o realismo grotesco, próprio da Idade Média e do Renascimento, e o grotesco realista, que teria surgido já no século XX. Este assumiria as mesmas características daquele. A distinção apontada por Bakhtin é, sobretudo, temporal.

⁴ Bakhtin aponta, entre outros, Nietzsche, Baudelaire, Gautier e Schlegel, esse último antes de Hugo.

severa crítica ao arsenal teórico de Kayser por julgar insuficientes as observações deste sobre a essência do grotesco. “Kayser propôs-se a escrever uma teoria geral do grotesco, a revelar a própria essência do fenômeno [...] razão pela qual ele o compreende e aprecia de uma forma um pouco desvirtuada” (BAKHTIN, 1993, p. 41).

Bakhtin promove uma ruptura em relação à conceituação do grotesco que o precede. Para ele, as *imagens* de Rabelais funcionam como herança da cultura cômica popular e servem como distinção das culturas dos séculos precedentes. Essa concepção que segue o princípio material e corporal é batizada por Bakhtin de *realismo grotesco*. No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), “o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível” (BAKHTIN, 1993, p. 17).

O mais importante na concepção do realismo grotesco bakhtiniano é a ideia de *rebaixamento*, que consiste em trazer para o plano material e corporal, para a terra, aquilo que é considerado como elevado, espiritual. Esse valor topográfico perpassa as abordagens que Bakhtin tece sobre a obra de Rabelais. O alto e o baixo são, assim, relativos, respectivamente, ao céu e à terra e, também, à cabeça e aos órgãos genitais. O conceito de grotesco utilizado por Bakhtin, ou seja, o grotesco realista, se distancia do grotesco romântico.

Assim, Bakhtin passa a limpo a formulação do grotesco enquanto categoria e deixa em evidência o grotesco realista que ele aponta como característico de uma tradição da cultura cômica popular. Sobre Bakhtin e suas considerações acerca do grotesco, Sodré e Paiva afirmam:

A partir da modelagem carnavalesca, entende-se por que o grotesco subverte as hierarquias, as convenções e as verdades socialmente estabelecidas. Subverte igualmente as figurações clássicas do corpo, passando a valorizar as vinculações corporais com o universo material, assim como seus orifícios, protuberâncias e partes baixas. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 59)

Além disso, a comida e o sexo representam uma particularidade da imagem grotesca do corpo, que deglute e vomita. A prática do coito, a absorção de alimentos e a satisfação de necessidades naturais pertencem ainda ao universo de degradações próprias de uma visão grotesca do mundo. Sendo assim, o conceito de carnavalização como instrumento de análise ganha um poderoso aliado com a noção bakhtiniana de grotesco.

Segundo Bakhtin, esses conceitos não estão isolados. Assim como paródia, sátira e tantos outros conceitos por ele trabalhados, são correlatos. O pensamento

bakhtiniano aponta o grotesco realista como complementar à cosmovisão carnavalesca. Trata-se de amplificar as condições em que se dá a carnavalização, que tem o riso como fundamento, atentando para uma tradição cômica popular que atravessou a Idade Média e o Renascimento.

Assim, a soma da inversão carnavalesca e do rebaixamento grotesco leva a um conceito uno e indivisível que chamaremos de *grotesco-carnavalizado*. Bakhtin afirma dar à categoria do rebaixamento o nome convencional de realismo grotesco (BAKHTIN, 1993, p. 17), o que cria uma dificuldade inicial que é a filiação desse grotesco à escola realista, sobretudo quando pensamos o cinema. O próprio Bakhtin se questiona sobre a pertinência do termo, explicando que assim o define em oposição à escola modernista/romântica.

Mas até que ponto se justifica nossa denominação de “realismo grotesco”? [...] As características que diferenciam de maneira tão marcante o grotesco medieval e renascentista do grotesco romântico e modernista – principalmente a compreensão espontaneamente materialista e dialética da existência – podem ser definidas da maneira mais adequada como *realistas*. (BAKHTIN, 1993, p. 45, grifo do autor)

Alguns estudos se privam de definir qual grotesco serve ao conceito de carnavalização; outros, mesmo definindo, aplicam indiscriminadamente o grotesco na leitura de obras de arte. Acreditamos que a ligação entre *grotesco* e *carnaval* é fundamental para evitar confusões, ao que nos serve particularmente o termo *grotesco-carnavalizado*. Vale salientar que, ao mesmo tempo em que opta pelo termo *grotesco realista*, Bakhtin utiliza, eventualmente, a expressão *grotesco carnavalesco*, antecipando a necessidade da junção de ambos os conceitos numa mesma equação.

O grotesco-carnavalizado em “Vereda tropical”

O grotesco-carnavalizado como ferramenta de análise nos permite lançar uma visão diferenciada sobre a produção cinematográfica brasileira, que oferece um banquete de filmes passíveis de serem visionados por essa chave. Desde inúmeros exemplos das chanchadas, passando pelo cinema tropicalista ou marginal, ou mesmo pelas comédias de Mazzaropi, o cinema brasileiro parece ter uma tradição de visão de mundo grotesco-carnavalizada em suas narrativas audiovisuais. Nesse cenário, o filme “Vereda tropical” pode ser entendido como um exemplar muito particular do grotesco-carnavalizado no cinema brasileiro.

“Vereda tropical” é um dos quatro episódios do longa-metragem *Contos eróticos*. O roteiro é baseado em contos, selecionados e premiados, da Revista Status⁵. O conto que nos interessa aqui é o que originou o último episódio do filme, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. Os demais episódios são “Arroz e feijão”, dirigido por Roberto Santos, “As três virgens”, dirigido por Roberto Palmari e “O arremate”, dirigido por Eduardo Escorel. Mas o interesse geral em *Contos eróticos* está mesmo no episódio de Joaquim Pedro, um verdadeiro marco no uso do grotesco-carnavalizado.

“Vereda tropical” foi inspirado no conto escrito por Pedro M. Soares⁶. O filme narra a irreverente história de um professor universitário que tem compulsão sexual por melancias. As sequências em que o protagonista se relaciona sexualmente com as melancias são absolutamente singulares, tomando como referência a cinematografia nacional ou internacional.

A primeira inversão carnavalesca é a da própria figura do professor. A caracterização do personagem principal, vivida por Cláudio Cavalcanti, é marcada por trejeitos e hábitos pouco convencionais. Ao conversar com uma amiga, interpretada por Cristina Aché, sobre sua tese, a inversão e o abandono da austeridade própria do seu lugar ficam claros através do diálogo que segue, quando relata sua sensação depois de transar com e *matar* uma melancia. Sua amiga e confidente contribui para a inversão do espaço acadêmico e para o rebaixamento do lugar ocupado pelo professor catedrático.

Professor: Para mim, escrever a tese é um negócio repousante, feito música depois do crime. O parentesco colateral entre os nordestinos imigrados na construção civil do Rio de Janeiro.
Amiga: Assim essa sua tese vai ficar chatíssima. Você tem que dar um jeito de encaixar a melancia aí na construção civil. Põe um apêndice no final comparando o uso da melancia pelos operários e pelos solitários de classe média. Ficava uma tese política e de sacanagem! (CONTOS ERÓTICOS, 1977)

O filme começa com a chegada do professor em casa carregando uma melancia. Durante essa primeira sequência, percebemos a intensidade do rebaixamento que o filme promove e de que maneira o *princípio do material e do corporal* compõe a gramatura do filme. O professor, sempre abraçado com a melancia, tira a camisa, a calça e molha a melancia na pia. De cueca, ele entra no chuveiro,

⁵ Revista masculina editada na década de 1970 pela Editora Três.

⁶ Além de ter sido publicado na *Revista Status*, em 1976, o conto foi publicado novamente no segundo número da *Revista Ácaro*, em 2003.

pega um sabonete e ensaboa com carinho a melancia. A música de “Vereda tropical”⁷ aumenta o tom de irreverência. O professor carrega a melancia até uma mesa, passa talco e, finalmente, abre um orifício que utilizará para penetrá-la.



Figura 1: Cláudio Cavalcanti.
Fonte: *Contos eróticos* (1977)

As regras utilizadas pelo professor para dar vida à cena erótica começam a ficar mais nítidas. Ele passa a falar com a melancia e, pelo seu monólogo, podemos intuir o que ele ouve: “Fica quieta! Não foge de mim...”. A essa altura, a melancia *foge* do professor para evitar o pretendido sexo oral que, então, à força, ele consegue fazer. Excitado, o professor penetra a melancia, mas logo para e se sente esgotado, lamentando-se: “Ejaculação prematura!”. Ao enveredar pelo universo do grotesco-carnavalizado, o filme logra

entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o táfalo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. (BAKHTIN, 1993, p. 19, grifo do autor)

Nessa primeira sequência, muito pode ser dito sobre o filme, inclusive inserindo o mesmo no universo contextual das pornochanchadas. O filme parece falar

⁷ Canção de autoria de Gonzalo Curiel e interpretada por Carlos Galhardo.

sobre os limites da perversão sexual. Mas nas sequências seguintes, as conversas entre o professor e sua confidente deixam claro o tema da liberdade, sexual ou política, o que se torna mais evidente se considerarmos que o filme foi feito durante a Ditadura Militar e dirigido por um cineasta como Joaquim Pedro de Andrade. Aliás, quando filmou “Vereda tropical”, ele já tinha no currículo filmes relevantes para o período como *Macunaíma* (1969) e *Os inconfidentes* (1972).

O grotesco-carnavalizado se faz presente através das inversões e rebaixamentos que “Vereda tropical” promove, permitindo a confecção de uma obra tão irreverente quanto singular, falando e mostrando o que na época não poderia ser exibido de maneira concreta. O filme terminou por ser censurado, mas sem um motivo político aparente. Era apenas o tema da perversão que incomodava. A história do professor que transa com melancias parecia, para os censores, abaixo da crítica, da moral e dos bons costumes, o que não poderia ser diferente em se tratando de um filme que rompe totalmente com o estabelecido, o oficial, o que o senso comum considera ser apropriado e de *bom-tom*. Não é outro o movimento grotesco-carnavalizado que o filme promove, o da inversão carnavalesca e do rebaixamento grotesco.

Ao discorrer sobre a censura que “Vereda tropical” sofreu, Orlando Fassoni (1979) registra o depoimento de alguns profissionais envolvidos no filme ou nos demais episódios de *Contos eróticos*. Joaquim Pedro de Andrade, por exemplo, compara a carne da melancia a uma hóstia vegetal, mantendo presente em seu discurso sobre o filme o caráter grotesco-carnavalizado que vemos nas cenas. Já Eduardo Escorel, que além do episódio “O arremate”, assina também a direção de fotografia de “Vereda tropical”, ataca duramente os censores por terem como alvo a inteligência e a política, proibindo as possibilidades de reflexão e reforçando a passividade e a dominação das platéias.

Proibido no Brasil, o filme foi exibido na Quinzena dos Realizadores causando, segundo Leon Cakoff (1979), um verdadeiro furor no Festival de Cannes, tendo sido ainda convidado para participar de um festival nos Estados Unidos, a saber, o Festival *New Directors/New Film*, promovido pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Aqui, onde se colocava em pauta a reabertura política, o filme permanecia proibido, já que os realizadores dos demais episódios foram solidários a Joaquim Pedro e decidiram não exibir o filme subtraindo o episódio da melancia. O filme só foi liberado em 1980, recebendo elogios da crítica:

Depois de muita proibição – e muita publicidade – as platéias verão finalmente *Contos eróticos*, e provavelmente acharão suas histórias meio tímidas diante do que tem sido apresentado no varejo cinematográfico. Em todo caso, trata-se de um filme bem-acabado, com boa produção em seus quatro episódios

e um momento de altíssimo nível cinematográfico, “Vereda tropical”, de Joaquim Pedro de Andrade, justamente a história que provocou todo o arrepio censório. (PEREIRA, 1980)

Chancelado pelo impacto e elogios que o filme recebeu nos festivais supracitados, “Vereda tropical” se afirmou como o grande interesse do longa, algo que permanece ainda hoje. A história do professor e sua aluna, seu *contato livre e familiar*, a *excentricidade* do protagonista e a ousadia da encenação continuam demonstrando vigor, sobretudo pelo trabalho de Joaquim Pedro na adaptação do conto. A personagem da amiga, por exemplo, foi criada para o filme. O conto é narrado em primeira pessoa e se limita à descrição da paixão de um homem por melancias. Já a profissão do protagonista, bem como sua relação com a amiga foram introduzidas por Joaquim Pedro de Andrade, o que proporciona algumas cenas nas quais as duas personagens interagem, em geral, tendo a ilha de Paquetá como pano de fundo.

Em seu passeio de barca com sua confidente, o professor explica o teor grotesco-carnavalizado, provocador do riso e irreverente de sua atitude. A inclinação cômica do filme vai além da excentricidade da situação e dá o tom dos diálogos escritos por Joaquim Pedro de Andrade.

Professor: Claro que tem um lado ridículo, até engraçado se você quiser. [...] Estou escrevendo minha tese, estou dando aula para quatro turmas. O dinheirinho que me resta é só para sobreviver mesmo, e para comprar uma melanciazinha de vez em quando. (CONTOS ERÓTICOS, 1977)

Vale ressaltar que o filme não mostra absolutamente nada. Não há mulheres nuas, tão frequentes nas pornochanchadas, que exploravam de forma intensa o corpo feminino. No entanto, o filme encena o sexo explícito como nenhum outro. Basta considerar o plano subjetivo através do qual vemos a penetração em si. Até então, nenhum filme de sexo explícito ou pornochanchada fora tão longe. A tela fica vermelha e vemos, rapidamente, a penetração se concretizando no interior da melancia, através de uma ousada estratégia de encenação.

A ligação do homem com a terra, princípio do material e corporal, encontra, aqui, uma representação radical. Ainda na barca, o professor assume as dificuldades que tem para encontrar melancias durante certo período do ano, conectando-se de vez à terra através de outras frutas e legumes.

Professor: Mas fruta tem problema de estação. No verão, tudo bem. Agora, já teve inverno de eu ter de apelar para berinjela, abacate, abóbora... Abóbora quase me mata. [...] É uma

questão de relacionamento pessoal. Eu me dou bem mesmo é com melancia. Se pudesse fazer estoque na entressafra era uma boa, né? Também ia ter que comprar um frigorífico porque não tem geladeira que comporte aquele tamanho. (CONTOS ERÓTICOS, 1977)

O encontro entre o professor e sua confidente não faz com que eles deixem de lado o caráter grotesco-carnavalizado de sua relação com as frutas e legumes. A cena da feira, no final, mostra o casal escolhendo os produtos que vão ser sexualmente consumidos depois, pelo que o filme sugere. Voltando para casa de bicicleta, uma melancia na garupa do professor e diversas frutas e legumes fálcos na cestinha da amiga, eles chegam a um denominador comum através da especulação de combinações sexuais possíveis, quando a amiga dá a solução final.

Amiga: Mas você acha que tem que ser solitário mesmo? [...]
Professor: Não sei. Pode ser que misturando mais também dê certo. Por exemplo, pode ser um legume e uma fruta com uma pessoa [...].
Amiga: A mulher com dois legumes e o homem com uma fruta e com um legume. [...]
Professor: Não, nada disso! Acho que o negócio é eu, você e os hortifrutigranjeiros. (CONTOS ERÓTICOS, 1977)



Figura 2: Cristina Aché e Cláudio Cavalcanti.
Fonte: *Contos eróticos* (1977)

Com a ambiência grotesco-carnavalizada, contrasta a música interpretada por Carlos Galhardo, no insólito final que mostra uma representação teatral, o cantor e várias mulheres com um cenário romântico ao fundo. O filme coloca o apetite sexual e a satisfação das necessidades básicas no mesmo ponto. A melancia passa a ser digerida das duas formas possíveis, tomadas como um mesmo momento de prazer. Após transar com a melancia, o professor a esfaqueia e come misturada com seu sêmen. A fome sexual e a fome física são saciadas no mesmo instante. São os limites do rebaixamento e da inversão que “Vereda tropical” promove, elevando à máxima potência o referencial grotesco-carnavalizado do filme em falas como: “Eu bebo seu sangue. Como sua carne”.

O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si. (BAKHTIN, 1993, p.245)



Figura 3: Cláudio Cavalcanti.
Fonte: *Contos eróticos* (1977)

O filme nos dá pistas concretas da dimensão de uma tradição do grotesco-carnavalizado no cinema brasileiro. Aqui, o sexo é mostrado de forma lúdica, provocadora do riso, ao mesmo tempo em que fundamenta um universo sexual atípico, fora do comum, extraoficial. A inversão carnavalesca e o rebaixamento grotesco estão, assim, definitivamente atrelados. O grotesco-carnavalizado cinematográfico encontra

na história do professor universitário que transa com melancias o seu mais irreverente representante no panorama do cinema brasileiro, ontem e hoje.

Considerações finais

Pouco mais de quarenta anos após a realização do filme, a cena contemporânea do cinema brasileiro não traz nenhum exemplar com o grau de ousadia de “Vereda tropical”. Apesar de alguns filmes já citados, como *A marvada carne* e *Carlota Joaquina*, a carnavalização e o grotesco ecoam em alguns de nossos filmes, mas nunca de maneira tão radical. Por um lado, o filme de Joaquim Pedro de Andrade pode ser considerado como fruto de um contexto repressivo dos anos da Ditadura Militar; por outro lado, talvez um certo conservadorismo estético tenha se tornado hegemônico no cinema brasileiro se considerarmos o gênero em que o filme se inscreve.

As comédias nacionais costumam atrair um público considerável às salas de cinema. Notadamente populares, esses filmes buscam dialogar com o grande público, mas é bastante nítido o grau de concessões e de falta de criatividade de boa parte dessa produção. A preocupação com a bilheteria pode reduzir o filme a um universo limitado de repetições e clichês, mesmo quando trata de um assunto tão presente em “Vereda tropical” como é o sexo. A relevância de resgatar um filme como este está na possibilidade de contribuir, através desse resgate, para uma reflexão sobre a potência do gênero, muitas vezes confinado ao vício das rentáveis franquias ou a estratégias de humor fácil. Analisar “Vereda tropical” pelo prisma da carnavalização e do grotesco se justifica, também, como uma estratégia de repensar um filme ímpar e mais ousado do que boa parte do cinema brasileiro contemporâneo.

A carnavalização e o grotesco nos ajudam a fazer uma nova leitura da obra de arte. A junção destes a partir da ideia de um filme grotesco-carnavalizado, como é o caso de “Vereda tropical”, busca atrelar esses dois conceitos correlatos e inseparáveis. O filme é marcado pelo *princípio do material e do corporal*, pela *excentricidade*, pelo *contato livre e familiar* entre professor e aluna, pela comida e pelo sexo colocados no mesmo patamar. O enriquecimento que o grotesco-carnavalizado oferece à análise é diretamente proporcional à complexidade das camadas de leitura que se abrem, e é justamente nisso que reside a atualidade e força do universo conceitual bakhtiniano quando este se encontra com o cinema brasileiro.

A partir do uso do grotesco-carnavalizado, procuramos identificar passagens e situações que nos permitissem classificar “Vereda tropical” como um filme marcado por tais conceitos, dentro de uma tradição provocadora do riso através da inversão carnavalesca e do rebaixamento grotesco. Esse filme pode ser pensado a partir de

uma filiação à tradição do grotesco-carnavalizado no Brasil, mas sua singularidade é evidente quando comparado ao cinema brasileiro contemporâneo.

Revisitar “Vereda tropical” sob um olhar bakhtiniano nos ajuda a escutar as diversas vozes no filme, no conto e no seu entorno. Como diria Bakhtin, tudo o que é expresso por um falante não pertence só a ele. Em todo discurso/texto/filme é possível ouvir vozes, quase inaudíveis, além da voz do autor, além das vozes dos personagens. Essas vozes, anônimas, impessoais, são vozes da nossa História e que nos transformam no que somos hoje; nossa arte, nossa vida, nossa cultura, nosso cinema.

Referências

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1993.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

BARROS, D. “Dialogismo, polifonia e enunciação”. In: BARROS, D.; FIORIN, J. (org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 1-8.

BERNARDET, J.-C. “O escândalo da melancia”. In: MANTEGA, G. *Sexo e poder*. São Paulo: Brasiliense, 1979. p. 99-101.

BURKE, P. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAKOFF, L. “Cannes – Joaquim causa furor com seu conto erótico”. *Correio Braziliense*, Brasília, DF, 22 mai. 1979. Disponível em: <http://bit.ly/2GYBcVS>. Acesso em: 20 mai. 2018.

CAÑIZAL, E. P. “Breves anotações sobre a carnavalização e alguns de seus disfarces em dois filmes latino-americanos: *Como água para chocolate* e *Carlota Joaquina*”. *Significação*, São Paulo, v. 32, n. 24, p. 23-42, 2005.

FASSONI, O. L. “A censura proíbe A Melancia”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 jan. 1979. Disponível em: http://www.filmesdoserro.com.br/mat_vt_01.asp. Acesso em: 22 mai. 2018.

HUGO, V. *Do grotesco ao sublime: tradução do “Prefácio de Cromwell”*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

KAYSER, W. *O grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

KOTHE, F. “Paródia e cia”. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 62, p. 97-111, 1980.

DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, R. *Ensaio de antropologia estrutural*. Petrópolis: Vozes, 1973.

PEREIRA, E. “Erotismo ao jeito brasileiro, agora sem censura”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 mar. 1980. Disponível em: <http://bit.ly/2IUH0BR>. Acesso em: 22 mai. 2018.

SANTANA, A. R. de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 2000.

SOARES, P.M. “Vereda tropical”. *Revista Status*, Rio de Janeiro, 1976. Disponível em: <http://bit.ly/2LilfOk>. Acesso em: 20 mai. 2018.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SODRÉ, M. *Comunicação do grotesco*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

Referências audiovisuais

AMÉLIA. Ana Carolina, Brasil, Brasil, 2000.

A MARVADA carne. André Klotzel, Brasil, 1985.

CARLOTA Joaquina, princesa do Brasil. Carla Camurati, Brasil, 1995.

CONTOS eróticos. Roberto Santos, Roberto Palmari, Eduardo Escorel, Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1977.

MACUNAÍMA. Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969.

OS INCONFIDENTES. Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1972.

submetido em: 23 mai. 2018 | aprovado em: 20 mar. 2019



Highlighting the process: documents and presence in audiovisual performance

Enfatizando o processo: documentação e presença na performance audiovisual



Ana Carvalho¹

¹Ana Carvalho compõe, faz performance com vídeo e escreve sobre assuntos relacionados com a performance audiovisual ao vivo. Doutora em Comunicação em Plataformas Digitais pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). O título da sua tese é *A materialidade do efêmero: a identidade nas artes performativas audiovisuais, documentação e construção de memória*. Pesquisadora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) e do Centro de Investigação em Tecnologias e Estudos Intermédia (CITEI) e coordenadora do projeto de investigação Ephemeral Expanded. Atualmente exerce funções de docência no Instituto Universitário da Maia (ISMAI). E-mail: anamariacarvalho@ismai.pt

Abstract: in response to the concept of an artistic project, technology has a double role: it hides the performer behind the computer and extends the possibilities by representing him/her. This article analyzes the presence and process in live audiovisual performances, from the perspective of an artist-researcher. Based on my experience, I play with possibilities related to presence, process and documentation. The understanding of audiovisual performance as a processual practice expands documentation beyond the promotional videos and their dissemination via social networks to comprehend other documents, other forms of reaching interested audiences. Different forms of experiencing a performance coexist: the fruition of an event or document includes the study of a performance focused on how it is created and how it is presented. Furthermore, digital platforms play an important role on these practices, gathering and archiving documents related to performing-artists, making them accessible to a multitude of points of view.

Keywords: live; presence; document; technology; process.

Resumo: em resposta ao conceito de um projeto artístico, a tecnologia tem um duplo papel: esconde o artista atrás do computador e amplia as possibilidades ao representá-lo. Este artigo examina os temas da presença e do processo na performance audiovisual ao vivo do ponto de vista do artista-investigador. Ao desenvolver investigação sustentada na minha prática, vou experimentando possibilidades relacionadas com a presença, processo e documentação. Ao compreender a performance audiovisual como uma prática processual, as possibilidades para a sua documentação estendem-se além dos vídeos promocionais e a sua disseminação através das redes sociais para incluir outros documentos, outras formas de

chegar a audiências interessadas. Compreendem-se diferentes formas de experienciar a performance; a fruição de um evento ou documento pode incluir o estudo da performance centrado na forma como esta é construída e como se apresenta. Para além disso, as plataformas digitais têm um papel fundamental nestas práticas, o de coletar e arquivar os documentos associados com os artistas-performers e torná-los acessíveis de forma a responder a uma multitude de pontos de vista.

Palavras-chave: ao vivo; presença; documentação; tecnologia; processo.

Combination of media

The stability of objects on the one hand and the ephemeral nature of performative practices on the other seem to imply two distinct, opposite approaches to the artistic production. However, both objects and performances may employ the same media (such as video and audio) and technology (such as recording devices, or hardware and software for editing and live mixing) in their production. Objects and performance are often separated as entities pertaining to different categories: objects being regarded as enduring, and performance as ephemeral. The media and the means of its production are perceived as tools and used according to the conceptual requirements of a specific artistic project.

From the 1950s and 1960s onwards, the use of different technologies to combine sound, image and body movement became prominent in performance. The performances included in the event *9 Evenings* (1966), by the group E.A.T., are an early example of such combination. To produce performances with sound, image and movement the project, *9 Evenings* used computational and communication technologies. The same articulation of technologies were also used to produce objects during the same period. Fluxus provides a few historical examples, such as the *FluxusYearBoxes* (1965-1968). Both examples suggest combination and reinvention as part of the fluid definition of media arts.

Performance has been evolving thanks to fruitful combinations of movement, speech, sound and the moving image. Roselee Goldberg acknowledges performance as a live art with infinite variables and says that its definition should be left as loose as possible. Since the performing artists use all disciplines, media and materials freely, a closed definition of performance would be to deny it (GOLDENBERG, 2007, p. 10).

Lost amid the tangle of machines, the human performer's role was usurped and transformed by the artist-technician for whom performance was a process of trackpad or mouse manipulation – the tweaking of infinite banks of parameters designed to filter, sample, blur, cloud, vibrate, shatter, saturate, and granulate image and sound. (SALTER, 2010, p. 166)

An observation similar to Chris Salter's, regarding actions and visibility of the artist, is also addressed by Amy Alexander: "because the visual and sonic output of laptop performance often does not correlate with the visible physical gestures of the performer, what is the visual role of the performer?" (ALEXANDER, 2010, p. 203) For the audience, seeing the static presence, or the absence of the performer – and accordingly, the absence of his/her expression – may be similar to watching a film at the cinema. In live audiovisual performance, absence or immobility does not exclude the significance of presence, it is a part of it.

The artist's presence and its meaning have been discussed by different artists and authors. While, with the Light Shows, the location of the artists behind the screen and the sight blockage of the manipulation of elements and equipment is part of the setting, and in VJing the position facing of the stage and the screen from a distance, sharing the space with light and sound technicians, is usual, in other contexts this absence of sight is problematic. Following Salter's concerns,

Does the performer gradually become dematerialized by the electronic fog of the increasingly realistic digital image, having become a corpus delicti for photons and pixels, or have the architectonics of the projected image sufficiently overwhelmed the human body so that the screen itself now becomes the new site and body of the performance? (SALTER, 2010, p.164)

Salter suggests a different presence, in agreement with the notion of body as an element that constitutes the performance as Davies (2011) proposes. The represented body, when a result of a performative act recorded before the event, constitutes improvisation material for the performance through the live mixing of the footage. In this process, another performance is included: the performance for the camera (AUSLANDER, 2008). The projected body, although in a different fashion, is present, and it is a producer of meaning with its presence. Consequently, the represented body becomes an extension of the performer's body, an integrating part of the performance. Since another performance (a performance for the camera) occurs before the event, how does it affect the understanding of the concept of performance?

Performance as process

In a group of performances presented between 2006 and 2009, in which I participated, the visuals were produced with a series of objects, a turntable, a video camera to capture the objects, and a video mixer to manipulate the captured images. The setup enabled me to show my actions through the manipulation of objects onstage and as a response to the sound. Both the action of manipulating the objects and the projected images were perceived by the audience as intertwined. The visual performance was composed of both my actions with the objects and the images on the screen. With this setup my aim was to bring visibility to the performer and to connect the actions onstage with the images on the screen.

Around 2009, I changed the setup, performing with a laptop, live editing software and a database of pre-recorded clips, to bring the projected image to the center of attention. These clips showed me (my hands) manipulating the same objects of the previous performances, the actions of arranging the objects exclusively on the screen. The light previously located over the turntable, making the objects and their manipulation visible, disappeared, leaving me dimly illuminated by the laptop screen. I was still on stage, but my actions were invisible. The projection, resultant from mixing the clips with appropriate software, was clearly the main visual focus of the event. This change included a new performance, the one for the camera, which occurred before the performance at the event. Following Salter's proposal, the images projected showed the body and expressed its meaningful presence in the performance.

The changes in the setup made me reflect on the performance as a processual practice. Audiovisual performance is often seen as a processual practice for its improvisational features. The reference to improvised jazz is recurrent: the skills to play are developed during the act of playing (AMERIKA, 2009, p. 79). This learning process includes errors and accidents, as well as malfunctions of the machine as features rather than mistakes. Reflecting on the changes in the setup, I understood the performance for the camera, before the event, as part of the performance. Each performance – both the recorded and the live ones – is part of the same process.

The focus on these interconnections made me extend the scope of my research and consider how the process translates into evidence, that is, into document.

Bearing this in mind, I made a series of collaborations with sound artists, which I presented internationally at several events in New York (2012), São Paulo (2014) and Porto (2015-16). Keeping features of previous performances, such as a laptop and live mixing short clips, the new project aimed at finding ways to document

both the preparation and the “presentation” of the performance. To this end, each one of the performances of this series is part of the continuum of performances that, besides sharing a database of clips, follows a score concluded in 2011 as part of a commission. The score became an object of the same process as the performance.

Presence, process and documents

The documents related to contemporary audiovisual performance are mostly videos based on recordings of the performance, clearly registering the aesthetic results. The videos – which are available on *Youtube* and *Vimeo* and distributed through social networks such as *Facebook* – give visibility to the work by promoting and disseminating it to a wider audience. As much as the sound and image presented in the videos allow for the understanding of the performance, they are mainly a substitute for being at the event. The preparation of the performance is usually not documented, excluding that moment from the performance and limiting this to the live event. The intricate connections such as those created between the on-screen and onstage presence, the structures of the dialogues between image and sound, but also the technological developments achieved through the construction of unique instruments for live manipulation, such as sensors attached to the body, guitars that trigger and distort sound and image signals, to name a few, can be relevant information to a variety of perspectives upon a performance. How could the documentary material of the process of making a performance allow other perspectives on the same performance while making gradually apparent the need for a dialogue between the performance and its documentation?

During the period of making the video clips for the series of performances that occurred between 2012 and 2016, I was also collecting texts, writing and drawing. In addition to the material for the series of performances, I created a booklet containing the score, texts and drawings. The elements of the booklet articulate with the performance, intertwining with it and forming one single artwork.

The use of scores reflect an ongoing interest in musical composition, particularly in graphic scores, as means to extend the dialogue between sound and image to other media. Scores such as manifestos are documents that inform the artwork and sometimes they are an artwork in their own right. The performance itself, “the present charged with significance,” as Phelan (1996, p. 148) describes it, continues to vanish into invisibility, escaping evidence, proof and registration. There is very little evidence in each performance, which maintains the idea that we cannot retain it in its natural evanescence. A more complex understanding of performance

emerges, when we consider the interconnection of actions, recordings, and the series of performances on stage. The documentation of the process includes multiple perspectives on the performance and therefore address other points of view.

From the artists' point of view, the creation of scores extends the process of the performance to the possibility of 'versioning,' allowing for possibilities to remake or reenact sound and image of their own work as well as others. That was my intention with the score, as well as with others that have been created since. This score includes indications for both sound and image. Another point of view regarding the performance is that of the researcher interested in knowing how and why a given performance is presented as it is at the event. These documents witness the understanding of developments in technology, the knowledge of the particularities of unique instruments, the resultant hybridity of presence (on screen) and the invisibility of the artists. Documents, such as the video files that constitute a database, can result in a performance and in a video that does not document the performance but that exists as a separate work from the same process.

Audiovisual projects that deal with documentation

I also have been looking at the connection between documents and associated performances, actively developing research and presenting its results through essays and online projects. Over the past six years, several projects with related concerns have emerged.

One of them is *See this Sound*, edited by Daniels Dieter and Sandra Naumann, which consists of a symposium, a web archive (since 2009) and two published volumes (2010 and 2011), the first containing a historical overview of the artistic field and the second focused on the interdisciplinary of contemporary "audiovisuology." This project has been instrumental in the dissemination of historical and theoretical knowledge to a wider public. Another example, *Audio. Visual: on visual music and related media*, a book containing a DVD edited by Cornelia Lund and Holger Lund, looks at visual music as a common element to different audiovisual practices. Both projects resulted in a book, but *See this Sound* is more complex, including an exhibition, a symposium and an online archive. Contributions to both projects are mostly made by artists for the theoretical debate that begins with their own experience. A wider approach to audiovisual (or audiovisuology) that includes performance but is not restricted to it was also common. Other projects are more similar to an ongoing process; they exist online as blogs – such as that by Maura McDonnel (<http://visualmusic.blogspot.pt>), and that by Dr

Heike Sperling (<http://visualmusicarchive.org>) –,websites – such as the *Center for Visual Music* (<https://www.centerforvisualmusic.org>) –, to name a few. Audiovisual performance has been widely documented through these and other projects, both historically and contemporarily.

From 2005 to 2009, *VJTheory* developed methodologies for the production of documents. The aim of this project was to motivate the theoretical debate among practitioners about the ongoing publishing of new work. The focus on artists as constructors of their own theoretical context is at the core of *VJTheory*, and the methodologies to create documents resulted from this mindset. Specific subjects were included in the debate after a reflection upon the practice, such as: the role of technology and its developments, the identity of the artist, the collective and the community, participation, audiences and narrative, among others. The debates took the form of blogs, conversations in virtual and physical spaces, such as *skype* and festivals, respectively. Performance as a process was central to *VJTheory*, not only because most activities were developed throughout a defined period (rather than through the submission of a final document/text), but also because some of the debates were open to anyone who wished to participate. As a result of this methodology, the book *VJam Theory: collective writings on real-time visual performance* (2008) was published, written collectively with the editors, invited writers and anonymous participants, in a structure constituted by three blogs, each one addressing a specific theme: performance, performer and “interactors,” audiences and participators. The use of technology for performance and communication, familiar to artists, was fundamental to gather the community through common interests, even though they were geographically distant. The *VJTheory* raised the community’s interest in developing, individually and collectively, reflective and theoretical thinking about the audiovisual, *VJam Theory: collective writings on real-time visual performance* became part of the collection of books about audiovisual performance practices.

The use of common digital tools gathers professionals of graphic design, audiovisual production, sound, programming, and visual arts, in experimenting in the performance context. As result, audiovisual performance is an artistic amalgam of expertise. Furthermore, the broad use of the personal computer, tablets and smartphones for performing and the technology becoming gradually lighter and smaller “depended on the aesthetics of fluidity and nomadism generated by portable technology – the ability of individuals to move globally, carrying laptops and portable mixers from one venue to the other, only to move rapidly to the next presentation in a country thousands of miles away” (SALTER, 2010, p. 174).

The possibility of communicating, working and performing allows constant exchanges of knowledge at festivals and other gatherings and through online platforms. While developing performances informed by research and experimenting with the possibilities of documentation, I also research similar parameters in the work of other artists: which documents are being constructed from the process that leads to a performance.

As a result, the project *Ephemeral Expanded* (2014 onwards) was created to research and collect works where documents are combined with performance. The project aims to explore the relationship between the evanescence of the performance and the remaining documentation, highlighting the process of developing a performance. The ongoing documentary development invites artists and researchers who may be searching for information besides the one provided by the event. The project follows similar directions of *VJTheory*. Although with a different methodology, *Ephemeral Expanded* is also grounded on artists' practices, inviting artists to actively participate. On the one hand, it provides access to a series of scores for audiovisual performances and, on the other hand, it develops a growing collection of interviews.

Online platforms, such as *See this Sound*, *VJTheory*, and *Ephemeral Expanded*, are less ephemeral than the performances and not as stable as physical documents, they also express an in-between state, an ongoing state that serves the interest of developing research at the intersection of the ephemeral with the documentary, that is, the processual. *Ephemeral Expanded*, besides its section of interviews and scores, hosts other projects, such as the documentation of the annual event *abertura*, the archive of *VJTheory*, and the presentation and digital versions of the book *The Audiovisual Breakthrough*.

Conclusion

This article began by establishing technology as a common ground for the dialogue between the ephemeral and the object in audiovisual performance. The same technological tools contribute and shape the way performance is produced as well as its documentation. While considering performing with media, the presence of the artist at the performance changes. Presence in the sound and image is also a way of being visibly present since the acting for the camera is one among the many possibilities of presence. The notion of the event as an end in itself is replaced by another, where the artist is a performer in a multitude of ways on and off stage. Performance works, understood as a processual practice, include the construction of a database of video loops, texts and drawings. Therefore, a wide range of documents,

including scores and booklets are simultaneously part of the process and its results. Some of these documents, the scores, for example, are part of the performance and allow other performances to exist. Digital platforms, understood as documents that contain documents, feed this continuum as well. Remaking, representing, researching, and general curiosity are enabled through this approach to the documentation of performance.

Regarding live audiovisual performance, Salter (2010, p. 175) suggests that “one future direction of projection [will be] something that one inhabits rather than observes from without.” If the projected images are shaping the performance and the desire of inhabiting a space is at reach, how could this be extended to the related documents? Perhaps documents can constitute a way of accessing and exploring the audiovisual process from perspectives that are specific to the present. Media allow to transcend the observation, to include other points of view, such as that of the researcher interested in knowing how and why a given performance is presented as it is at the event. By combining performance and databases of documents, a performance can comprise several points of view, intertwining databases with audiovisual performances.

References

ALEXANDER, A. “Audiovisual live performance”. In: DIETER, D.; NAUMANN S. (ed.). *See this sound: audiovisuology compendium*. Cologne: Waltther Konig, 2010. p. 199-204.

AMERIKA, M. *META/DATA – a digital poetics*. Massachusetts: The MIT Press, 2009.

ARMSTRONG, E.; ROTHFUSS, J. (org.). *In the spirit of fluxus*. Minneapolis, Minnesota: Walker Art Center, 1993.

AUSLANDER, P. *Liveness: performance in a mediatized culture*. New York: Routledge, 2008.

BÉNICHOU, A. (ed.). *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon: Les Presses du Réel, 2010.

CARVALHO, A. “Live audiovisual performance”. In: CARVALHO, A.; LUND, C. (ed.). *The audiovisual breakthrough*. Berlin: Fluctuating Images, 2015. p. 129-141.

DAVIES, D. *Philosophy of the Performing Arts*. London: Wiley-Blackwell, 2011.

DIETER, D.; NAUMANN, S. (ed.). *See this sound: audiovisuology compendium 2. Essays*. Cologne: Walther König, 2011.

GOLDENBERG, R. *Performance Art: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

LEIGHTON, T. (ed.). *Art and the moving image: a critical reader*. London: Tate Publishing, 2008.

LUND, C.; LUND, H. (ed.). *Audio.Visual: on visual music and related media*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2009.

MAKELA, M. *The practice of live cinema*. Master Thesis – Helsinki University of Art and Design, Helsinki, 2006. Disponível em: http://www.miamakela.net/TEXT/text_PracticeOfLiveCinema.pdf. Acesso em: 06 jun. 2019.

PHELAN, P. *Unmarked: the politics of performance*. London; New York: Routledge, 1996.

SALTER, C. *Entangled: technology and the transformation of performance*. Massachusetts: MIT press, 2010.

VJ THEORY (ed.). *VJam Theory: collective writings on realtime visual performance*. Falmouth: Realtime Books, 2008.

WHITE, D. *Expanded Cinema: art, performance, film*. London: Tate Publishing, 2011.

submitted on: august 09, 2018 | approved on: March 20, 2019



**Notas sobre *Public spectacles of violence*,
de Rielle Navitski**
*Notes about Public spectacles of violence,
by Rielle Navitski*



Carolina Azevedo Di Giacomo¹

¹ Carolina Azevedo Di Giacomo é mestranda em História, Teoria e Crítica no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo), sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Morettin, com o projeto “Caminhos cruzados: o cinema, a rua e o automóvel no Rio de Janeiro (1907-1911)”, financiado pela Fapesp. Em 2014, apresentou trabalho no Stummfilm Festival de Karlsruhe (Alemanha) sobre cross-dressing no primeiro cinema. De 2014 a 2016, desenvolveu pesquisa de Iniciação Científica intitulada “O espectador como passageiro: os simuladores de viagem do primeiro cinema e a sua presença no Brasil”. E-mail: ninagiacomo@gmail.com



Resumo: esta resenha trata do livro *Public spectacles of violence: sensational cinema and journalism in early twentieth-century Mexico and Brazil*, de Rielle Navitski, que discute diferentes formas de espetacularização da violência no cinema silencioso dos dois países.

Palavras-chave: cinema silencioso; cinema latino-americano; violência.

Abstract: this review is about the book *Public spectacles of violence: sensational cinema and journalism in early twentieth-century Mexico and Brazil*, by Rielle Navitski, which discusses different ways of violence spectacularization in both countries' silent cinema.

Keywords: silent cinema; Latin American cinema; violence.

Em *Public spectacles of violence: sensational cinema and journalism in early twentieth-century Mexico and Brazil* (2017), Rielle Navitski, professora da Universidade da Geórgia (UGA), apresenta o fruto de uma tese de doutorado bastante original. Unindo cinema e cultura visual, ela discute uma série de fontes em que ganham protagonismo corpos em perigo por conta de crimes violentos e catástrofes urbanas. Em suas análises, a autora vê a união, muitas vezes contraditória, entre o sensacionalismo popular e um discurso moralista.

São dois os principais modos de representação da violência explorados por ela ao longo do livro. Nos capítulos um e três, a autora discute o que chama de atualidades violentas (“*violent actualities*”), que seriam uma forma de reencenar acontecimentos reais – normalmente já conhecidos do público – por meio de estratégias como filmagem nas locações onde tais acontecimentos haviam sucedido, ou a aparição de participantes como atores, por exemplo. Segundo ela, esse modo, bastante comum no primeiro cinema, prevaleceu do início do século XX até o final da década de 1920. O outro modo – que ela aborda nos capítulos dois, quatro e cinco, e chama de ficções sensacionais (“*sensational fictions*”) – abarca os filmes exclusivamente ficcionais que espetacularizam os perigos da cidade grande.

O livro é dividido em duas partes. A primeira parte, focada no cinema silencioso mexicano, é composta por dois capítulos. No primeiro capítulo, a autora analisa diferentes representações da violência urbana, desde o Porfiriato (1876-1911) até os filmes *El automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas; *La banda del automóvil* (1919), de Ernesto Vollrath; *Fanny o el robo de los veinte millones* (1922), de Manuel Sánchez Valtierra. Ela mostra como o corpo em perigo (tanto em cena, como atrás das câmeras) funcionou como garantia de um realismo cinematográfico, seja nas imagens da Revolução captadas por operadores nos campos de batalha, seja pela audácia dos atores nas cenas de sensação dos filmes seriados. Transformando a violência urbana em entretenimento popular, estas obras se apropriaram de convenções do cinema importado para abordar a criminalidade como sinal de modernização. O segundo capítulo trata sobre os melodramas de aventura realizados fora da Cidade do México nos anos vinte, como *El Zarco* (1920) e *El caporal* (1921), de Miguel Contreras Torres; *El tren fantasma* (1926) e *El puño de hierro* (1927), de Gabriel García Moreno. Navitski analisa a articulação entre gêneros norte-americanos e paisagens, ou figuras nacionais – como o caubói mexicano (“*charro*”), em diálogo com a crítica cinematográfica da época.

A segunda parte, composta por três capítulos, é dedicada ao cinema brasileiro de 1906 à década de 1920. O capítulo três – primeiro desta seção – retorna

às atualidades violentas discutidas no capítulo um, ao dedicar-se a obras como *Os estranguladores* (1908), de Antônio Leal; *O caso dos caixotes* (1912); *Um crime sensacional* (1913), de Alberto e Paulino Botelho. Estes filmes perdidos, e outros discutidos por Navitski, mostram como a reconstrução de crimes reais forjaram uma certa narrativa cinematográfica que buscava apresentar casos já conhecidos pelos espectadores de modo melodramático. Mais uma vez, a autora mostra como a criminalidade funcionava como um sinal de modernização.

O capítulo seguinte, dedicado a séries ficcionais cariocas baseadas em matrizes europeias e norte-americanas de sucesso, mostra como ligações entre o cinema e outras formas melodramáticas criaram especificidades locais para o conceito francês de *truc*, que abrangia não só efeitos especiais tipicamente cinematográficos, mas também as reviravoltas oriundas do folhetim. Ao discutir obras como *Os mistérios do Rio de Janeiro* (1917) – de Coelho Neto e Alfredo Musso – e *A quadrilha do esqueleto* (1917) – de Eduardo Arouca e Carlos Comelli – a autora demonstra como a violência essencialmente moderna é explorada e, ao mesmo tempo, criticada. E se o capítulo anterior trata do Rio de Janeiro, o seguinte e último dá continuidade a esta investigação com a análise de aventuras melodramáticas em Minas Gerais e Recife, como *Tesouro perdido* (1927), de Humberto Mauro; *Jurando vingar* (1925), de Ary Severo. Aparecem, outra vez, as complexas relações entre um nacionalismo cultural e a influência hollywoodiana.

As duas partes do livro têm relativa autonomia e poderiam ser lidas de forma independente. No entanto, quando vistas em conjunto, oferecem ao leitor uma série de paralelos e contrastes entre as experiências dos dois países. Ricamente ilustrada com imagens de filmes e páginas de periódicos, a obra é uma leitura instigante e prazerosa.

Entre os autores mobilizados por Navitski, estão: Guy Debord, Giuliana Bruno, Andrea Cuarterolo, Miriam Hansen, Vanessa Schwartz, Ben Singer e Ana M. López. No debate sobre as relações entre o sensacionalismo popular e a modernidade – núcleo do livro – a autora parte da afirmação de López sobre como as relações entre primeiro cinema e modernidade na América Latina são diferentes do que se observa nos países centrais (NAVITSKI, 2017, p. 15-16). Para Navitski, a cultura visual do início do século XX, no México e no Brasil, exige uma reavaliação da chamada tese da modernidade (“*modernity thesis*”).

Tal “tese” implica entender o cinema como emblema da modernidade e é baseada em três pressupostos, segundo Ben Singer, em *Melodrama and modernity*. O primeiro é que o cinema seria semelhante à modernidade, ou seja, que as experiências

cinematográfica e metropolitana compartilhariam aspectos-chave como a fragmentação espaçotemporal, uma mobilidade nunca antes experimentada e atrações visuais não contemplativas. O segundo diz que o cinema seria parte da modernidade, na forma de mais um fenômeno entre outros tão diversos como a ferrovia, a iluminação à luz elétrica, os parques de diversão, a multidão etc. O terceiro e último pressuposto diz que o cinema seria uma consequência da modernidade, ou seja, que a intensidade da experiência moderna teria moldado a percepção humana de tal maneira que uma nova forma perceptiva teria, dessa forma, forjado o cinema tal como surge no final do século dezenove (SINGER, 2001, p. 101-104). Estas ideias aparecem de modo mais ou menos forte em quase todos os autores utilizados por Navitski.

No entanto, a autora defende que a experiência latino-americana sempre questiona a “tese”, principalmente a noção de cinema como consequência da modernidade. Isso acontece porque, segundo ela, onde a “modernização foi percebida como atrasada, estagnada ou incompleta” (NAVITSKI, 2017, p. 16), não seria possível encontrar esta semelhança tão direta entre procedimentos formais cinematográficos (além de modos de espectadorialidade) e a experiência do sujeito da metrópole moderna, assim como acontece em cidades como Nova York, Londres ou Paris. Desta forma, a autora desafia uma já longa tradição de críticos que – desde Walter Benjamin, Georg Simmel e Sigfried Kracauer – vêm buscando explicar o surgimento do cinema e a popularização do sensacionalismo por meio da convergência entre essas formas de entretenimento e a modernidade.

Com abordagem transnacional e intermediária, o livro aborda duas cinematografias latino-americanas das mais importantes por meio da discussão sobre uma cultura visual formada por jornalismo ilustrado, teatro popular, literatura e, claro, cinema, (tanto documental como ficcional). Uma pesquisa tão complexa quanto acessível, que, certamente, influenciará novas empreitadas no campo do cinema silencioso em nossa região.

Referências

NAVITSKI, R. *Public spectacles of violence: sensational cinema and journalism in early twentieth-century Mexico and Brazil*. Durham: Duke University Press, 2017.

SINGER, B. *Melodrama and modernity: early sensational cinema in its contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.

submetido em: 28 fev. 2019 | aprovado em: 10 abr. 2019



**Uruguai se
filma: praticando
documentário,
praticando história
(1920-1990)**

*Uruguay films itself:
practicing documentary,
practicing history
(1920-1990)*



Isadora Remundini¹

¹ Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) – Campus Guarulhos, sob orientação da profa. dra. Mariana Martins Villaça, do Departamento de História, sendo bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Graduada em História (bacharelado/licenciatura) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp) – Campus Franca, onde foi bolsista de iniciação científica pela Fapesp, sob a orientação da profa. dra. Tania da Costa Garcia, do Departamento de História, com coorientação da profa. dra. Mariana Martins Villaça. Integrante do grupo de pesquisa História e Audiovisual: Circularidades e Formas de Comunicação. Desenvolve pesquisa nas áreas de história do Brasil e América Latina na contemporaneidade, com ênfase nas relações entre história e audiovisual. E-mail: isaremundini@gmail.com

Resumo: o livro *Uruguay se filma: prácticas documentales (1920-1990)* editado por Georgina Torello e organizado a partir do Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA), traça um panorama amplo do cinema de não ficção no Uruguai, recuperando e analisando um patrimônio filmico disperso. Os nove textos que compõem a publicação dedicam-se às relações entre história e cinema documental naquele país em diferentes momentos, debatendo temas contundentes, como o nacionalismo, o cinema científico, as concepções de povo e os debates em torno da ditadura e da luta armada.

Palavras-chave: documentário uruguaio; história do Uruguai; história e cinema.

Abstract: the book *Uruguay se filma: practices documentales (1920-1990)* edited by Georgina Torello and organized by GEstA (Grupo de Estudios Audiovisuales) outlines a broad panorama of non-fiction cinema in Uruguay, recovering and analyzing a dispersed film heritage. The nine texts that compose the publication are dedicated to the relations between history and documentary film in the country, at different times, debating strong themes such as nationalism, scientific cinema, conceptions about people and debates around dictatorship and armed fighting.

Keywords: Uruguayan documentary films; Uruguayan history; history and cinema.

Uruguay se filma: prácticas documentales (1920-1990), editado por Georgina Torello (2008) e organizado a partir do Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA), traça um panorama amplo do cinema de não ficção no Uruguai e constitui ferramenta proeminente para os estudos do audiovisual, na medida em que não apenas realiza análise aprofundada de objetos fílmicos diversos e suas interpelações ao momento histórico em que se inserem, mas também labora em prol da preservação documental, indicando a expressão desses acervos fílmicos para a pesquisa acadêmica.

Inaugurando a primeira parte do livro, dedicada aos *consensos*, a reflexão elaborada por Torello partilha da perspectiva segundo a qual a nacionalidade seria fruto do debate e da justaposição de interesses diversos, que oscilam no decorrer da história. Nesse artigo, a autora analisa alguns destes debates apreendidos a partir de excertos fílmicos captados entre 1923 e 1930, por ocasião do centenário da independência. Os filmes, realizados por particulares, registram festividades comemorativas do centenário, como a inauguração dos monumentos a Artigas e à Batalha de Sarandí, ambos em 1923. Há também as diversas inaugurações presentes no noticiário *Actualidades de San José* (1925) e o filme de caráter oficial *Centenario* (1930), que documenta a partida de futebol entre Uruguai e Peru realizada no estádio de mesmo nome.

O cotejo dessas fontes com textos publicados em periódicos e transcrições dos discursos proferidos na ocasião das filmagens permite à autora compor o quadro representativo da nação no momento, no qual se pretende forjar uma imagem do Uruguai como país moderno e urbanizado – para tanto, excluindo da cena o elemento popular ou frequentemente apresentando-o como domesticado pela filmagem, satisfeito com as festividades pátrias. O artigo destaca a unanimidade em torno da bandeira nacional, apresentada pelas diversas filmagens como ícone apartidário, unificador das tendências e interesses e alçado ao que a autora descreve como “fetichismo do símbolo”, dada a exploração do plano picado mostrando a flâmula contra o céu azul.

O segundo capítulo, escrito por Isabel Wschebor Pellegrino, aborda o debate sobre os usos científicos do cinema documental, mapeando essa discussão a partir da história da implementação e desenvolvimento do Instituto de Cinematografia da Universidad de la República, o Icur, entre os anos de 1949 e 1960. Implantado como parte de um plano modernizador da universidade, o Icur teve seu projeto de concepção, sua equipe inicial e suas primeiras estruturas de laboratório liderados por Rodolfo Tálice. Dentre as marcas dessa primeira produção, localizada pela autora entre os anos de 1950 e 1955, estavam a presença

quase hegemônica da voz *off*, a trilha sonora e as formas de captação alinhadas ao estilo comercial, além de algumas simplificações na abordagem temática das películas, voltadas à compreensão do grande público.

A segunda etapa da produção documental do Icur se inaugura pela perspectiva agregada por Plácido Añón, professor de História e Teoria da Ciência do Instituto de Professores Artigas. A produção documental conduzida por Añón é caracterizada pela negação da voz *off* e pela tentativa de apagamento do cinegrafista/autor por trás das imagens. Nos apontamentos teóricos do realizador, a autora sublinha uma busca pela objetividade dos registros, imaginados agora como instrumento da pesquisa científica. Assim, assoma-se como mérito do texto o uso dos filmes enquanto evidências de um paradigma científico. Por meio do exame atento da história do Icur e de sua produção, a autora evidencia a existência e a circulação de concepções não apenas sobre as imagens – de que estariam plenamente aptas a captar o íntegro da realidade –, mas sobre a própria ciência “como aquilo que consegue aproximar-se da verdade sobre a natureza e não como um discurso sobre esta que responde a um contexto histórico e cultural” (PELLEGRINO, 2008, p. 59, tradução nossa).

O trabalho de Lucía Secco toma por objetos de estudo o período da ditadura militar e a série de documentários *Así vive Uruguay*, lançada em 1980 e realizada pelo Departamento de Ayudas Audiovisuales del Consejo de Educación Primaria, sendo direcionada à televisão educativa e tomando parte no Projecto Uruguay, financiado pela Organização dos Estados Americanos (OEA). A produção tem como principal motivo os modos de vida e trabalho no interior do país, e resultou em um total de 18 programas – cada qual dedicado a um departamento, com exceção de Montevidéu –, caracterizados por Secco a partir do modelo de documentário expositivo proposto por Bill Nichols, no qual prevalece a voz *off* como instância da objetividade e do saber à qual se submetem as imagens.

Analisando quatro dos episódios da série, a autora explicita a construção de um imaginário sobre o país, imaginário esse afeito às demais produções audiovisuais executadas sob a tutela do Governo Militar e tipificado a partir de quatro ideias-força: o retrato do interior do Uruguai e de sua vida rural; o apelo ao passado, caracterizado como tempo heroico; as noções de progresso e modernidade, bem como a presença do Governo enquanto orquestrador dessas mudanças; e o enaltecimento do trabalho e da figura do trabalhador, desde que representada de maneira harmoniosa, extinta de conflitos sociais.

Encerrando a primeira parte do livro, o texto de Mariana Amieva examina o Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del Södre e, para além

dos recortes que sublinham a mostra como uma janela do cinema latino-americano, procura demonstrar seu impacto na produção uruguaia. Realizado entre os anos de 1954 e 1971, o festival foi, de acordo com a autora, caracterizado por Paulo Paranaguá como o anfitrião de um “cinema de transição”, a meio caminho entre o cinema comercial produzido em estúdio e o cinema dito autoral. Além disso, Amieva destaca na concepção do festival a força teórica de John Grierson e sua perspectiva sobre o documentário como “tratamento criativo da realidade” e ainda marca como características fundamentais a expressão latino-americana e o fato de não haver seleção prévia dos filmes, proporcionando a participação numerosa dos países convidados.

Na abertura da segunda parte, dedicada aos *disensos*, Beatriz Tadeo Fuica, no texto “La manipulación del archivo: las imágenes de revolución sirven a la propaganda dictatorial”, trata da disputa narrativa sobre a ditadura uruguaia a partir do estudo de caso do curta-metragem *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968), apresentando como embasamento teórico a crítica sobre a objetividade das imagens documentais e a necessidade de localizá-las historicamente como forma de viabilizar seu uso enquanto vestígios do passado.

Assim, Tadeo Fuica demonstra como as imagens capturadas por Handler, que apresentavam os confrontos entre estudantes e polícia acompanhados da canção homônima de Violeta Parra, interpretada por Daniel Viglietti, foram ressignificadas pela propaganda do regime de modo a justificar a repressão imposta a partir de 1973. Para Fuica, a chave da transformação das imagens de arquivo está na maneira como produzem uma retórica da violência. Isto é, a supressão da trilha sonora poética – e a conseqüente alteração dos sentidos e das paixões por ela despertados – faz com que as imagens de 1968, que veiculavam a ação dos estudantes como resposta à Reunião dos Chefes de Estado Americanos em Punta del Este, apareçam em noticiário televisivo de 1977 como motivadoras da violência de Estado, enunciação que se conformaria mais tarde na chamada “teoria dos dois demônios”, segundo a qual existiria uma equivalência legitimadora entre a violência repressiva dos agentes do Estado e a luta armada².

² A retórica da equivalência justificadora se fez presente nos debates sobre a ditadura em diversos países da América Latina. A origem da expressão se deu no contexto ditatorial argentino, conforme explica Maria Paula Nascimento Araújo: “Após o fim do regime militar, o presidente Raúl Alfonsín fez um discurso em que declarava que a sociedade argentina estivera refém, durante os anos da ditadura militar, de dois demônios: as forças repressoras e os grupos guerrilheiros. [...] [A] “teoria dos dois demônios” [...] foi fortemente combatida pela esquerda, que chamou a atenção para o fato de que não se poderia equiparar a atuação dos grupos de esquerda com a ação das Forças Armadas, organizadas, com um poder de fogo muitíssimo maior e com todo o aparato estatal a sua disposição para a realização de prisões, torturas, assassinatos, desaparecimentos políticos, organização de campos de concentração, sequestros de crianças, etc.” (ARAÚJO, 2010, p. 9).

Também dirigido por Handler, em parceria com Ugo Ulive, o curta-metragem *Elecciones* (1967), assim como *Cantagriles* (1958) e *Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo* (1965), é mobilizado por Cecilia Lacruz para entender a construção de determinada imagem do povo uruguaio. Nesse momento, anterior à fase que corresponde ao ápice do documentário político dos anos 1960, a que pertencerá *Me gustan los estudiantes*, a autora indica como a captura das imagens do povo busca romper com as perspectivas de homogeneidade da população e unanimidade do bem-estar social, difundidas pelo mito do Uruguai como “Suíça da América”. Os filmes lançam um primeiro olhar sobre “o outro de classe” e, enquanto *Cantagriles* e *Carlos* procuram humanizar as personagens pela abordagem de seu cotidiano, *Elecciones* trabalha a ambiguidade profunda da ideia de povo, desenvolvida por Giorgio Agamben na noção de que “uma mesma palavra nomeia tanto o sujeito político constitutivo como a classe que de fato, senão de direito, está excluída da política” (AGAMBEN, 2011, p. 31).

O desmonte da equiparação Uruguai-Suíça aparece ainda no artigo de Pablo Alvira, dedicado ao final dos anos 1960 e início dos 1970 e aos documentários que, nesse momento, compuseram um cenário de questionamento da democracia instituída. O autor, que mobiliza um rol mais extenso de documentários³, sinaliza a existência de duas ideias-força no cinema militante do período que antecede a ditadura: de um lado, esses filmes põem em xeque, sobretudo pela ironia, a qualidade da experiência democrática uruguaia; de outro, intentam prescrever um caminho, educar o espectador para a construção do novo, muitas vezes de modo radical, preconizando e tratando abertamente da luta armada.

Assim, se na primeira parte da publicação muitos dos documentários analisados são pensados diretamente como ferramentas pedagógicas voltadas à construção de um conceito nacional – como é o caso da produção do Icur ou da programação educativa na televisão durante a ditadura militar –, nessa segunda parte, na qual se reitera a referência ao documentário militante dos anos 1960 e 1970, nota-se que nos filmes por vezes, é mantido um viés pedagógico, instrumentalizado agora no intuito de ensinar as rupturas da chamada “excepcionalidade uruguaia”. Esse didatismo aparece também naquilo que Jean-Claude Bernardet chamaria, estudando o documentário brasileiro, de “modelo sociológico”, no qual há intenção

³ Foram analisados por Pablo Alvira os já mencionados *Elecciones* (1967), de Ugo Ulive e Mario Handler, e *Me gustan los estudiantes* (1968), de Mario Handler. Além desses, *Uruguay 1969: el problema de la carne* (1969), de Handler, *Refusila* (1969), do Grupo Experimental de Cine, *Liber Arce, liberarse* (1969), de Handler, Marcos Banchero e Mario Jacob, *La rosca* (1970), do Grupo América Nueva, e *La bandera que levantamos* (1971), de Mario Jacob e Eduardo Terra.

por parte do intelectual de dar visibilidade e voz ao “outro de classe”, mas essa voz fica subordinada ao sentido geral pretendido por aqueles que possuem o saber. Vale ressaltar que muitos dos filmes elencados por Bernardet partilhavam de uma mesma ambiência político-cultural com a produção uruguaia nesse momento, como é o caso de *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman, exibido no Festival del Sodre em 1965 (BERNARDET, 1985).

Encerrando a cronologia a que se dedica o livro, o artigo de autoria de Mariel Balás disserta sobre os conflitos que envolvem a Lei de Caducidade a partir de dois documentários produzidos pelo Centro de Medios Audiovisuales: *El cordón de la vereda* (1987) e *Uruguay, las cuenta spendientes* (1989). Enquanto o primeiro filme, mais informal, trata de uma reportagem sobre a referida lei, o segundo, mais técnico, foi realizado com vistas à exibição no exterior e abordava o referendo em que se buscava a revogação da lei que eximia de punição os responsáveis por violações dos direitos humanos durante o período ditatorial. Destaca-se o fato de que, construído como apelo ao público estrangeiro, o segundo filme não logrou a difusão esperada, restando como registro da expectativa de um acerto de contas que continua pendente.

O posfácio de autoria de Pablo Piedras retoma a abordagem da história do cinema na América Latina e a prevalência de uma perspectiva comparada e transdisciplinar, fato que, impactado pela tese de Paulo Paranaguá (2000), proporcionou uma variedade de estudos salutares sobre esse cinema. No entanto, para Piedras, há qualidades irredutíveis ao se olhar para o nacional que passam ao largo da produção comparada, as quais constituem um dos principais méritos de *Uruguay se filma*, especialmente, no tratamento das particularidades do cinema de não ficção uruguaio e no pioneirismo na recuperação e organização do patrimônio fílmico desse país.

Dessa forma, *Uruguay se filma* proporciona uma visão ampla, mas simultaneamente aprofundada, do documentário uruguaio. O livro realiza uma viagem detida pela história do país e do documentário ali realizado, dialogando ainda, de modo rigoroso, com fontes como a imprensa e a televisão. Fomentado pela riqueza do confronto interdisciplinar, interessa em muitos sentidos, na medida em que compõe uma história do Uruguai, além de viabilizar uma história do filme, das abordagens teóricas e das práticas culturais, realizando uma imersão em diversos temas de interesse aos estudos de história e audiovisual, passando pelo cinema mudo e pelas discussões sobre epistemologia da imagem, chegando à luta armada e às disputas em torno da anistia.

Referências

AGAMBEN, G. “O que é um povo”. In: DIAS, B. P.; NEVES, J. (coord.). *A política dos muitos: povo, classes e multidão*. Lisboa: Tinta da China, 2010. p. 31-34.

ARAÚJO, M. P. N. “Memórias comparadas das esquerdas no Brasil e na Argentina: o debate da luta armada”. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL, 10., 2010, Recife. *Anais...* Rio de Janeiro: Associação Brasileira de História Oral, 2010. Disponível em: <https://tinyurl.com/yxnmf2lu>. Acesso em: 23 jan. 2019.

BERNARDET, J.-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PARANAGUÁ, P. A. *Le cinéma en Amérique latine: le miroir éclaté – historiographie et comparatisme*. Paris: L’Harmattan, 2000.

PELLEGRINO, I. W. “Las orígenes del cine científico en Uruguay y la conformación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República”. In: TORELLO, G. (ed.). *Uruguay se filma: prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones, 2008. p. 43-64.

TORELLO, G. (ed.). *Uruguay se filma: prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones, 2008.

submetido em: 31 jan. 2019 | aprovado em: 05 abr. 2019