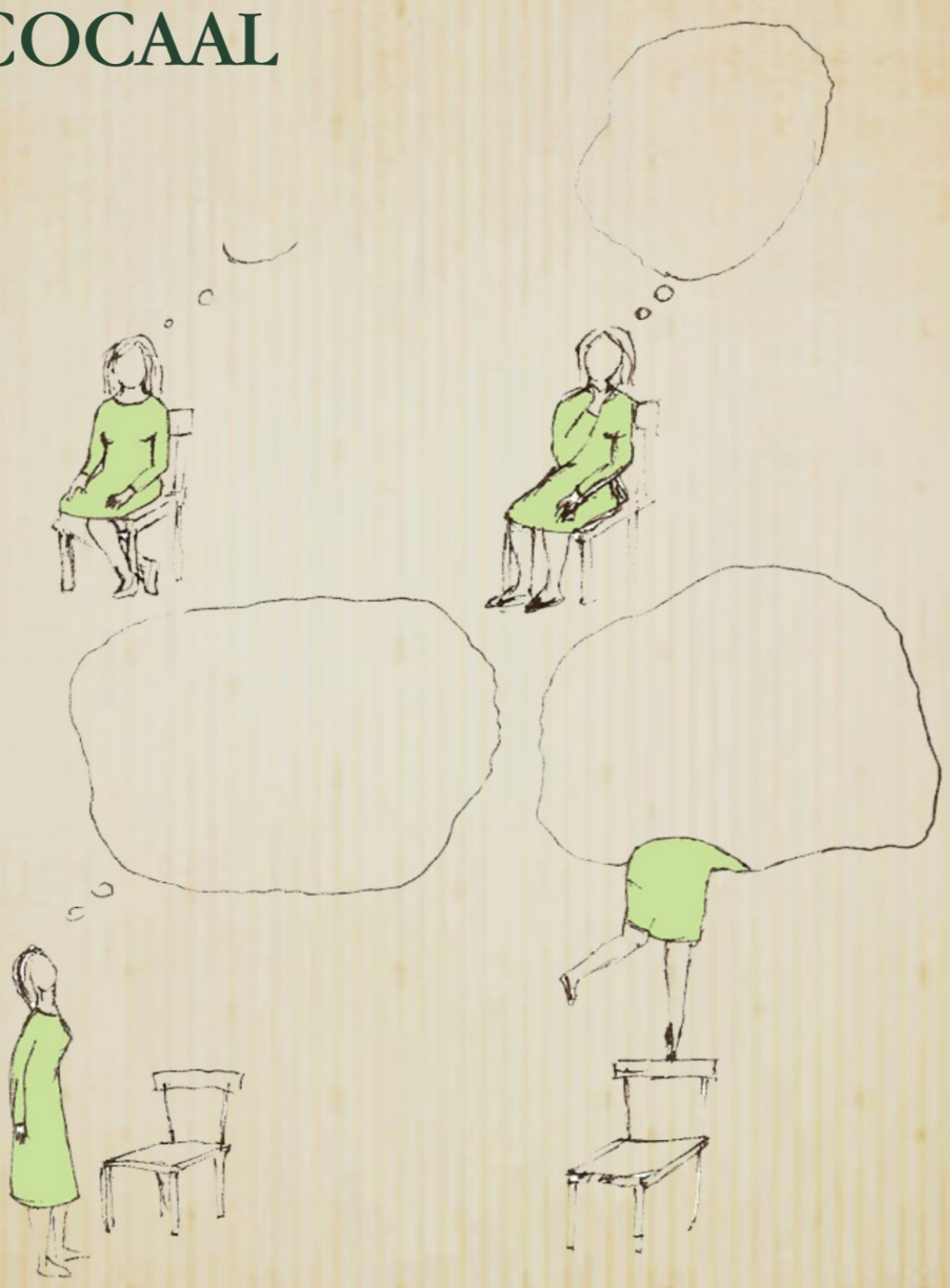
Memórias Impossíveis

II COCAAL



Organização
Yanet Aguilera
Marina da Costa Campos
Rosângela Fachel de Medeiros

MEMORIAL
ESPAÇO PÚBLICO DE CULTURA

URI
Frederico Westph

Memórias Impossíveis

Memórias Impossíveis
CRÉDITO E-BOOK

GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO
Secretaria da Cultura

Governador
Márcio França
Secretário de Estado da Cultura
Romildo Campello

MEMORIAL

FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA

Diretoria
Diretora Presidente
Priscila Helena Franco
Chefe de Gabinete
Marco Antonio Bortolozo
Diretor Administrativo e Financeiro
Daniel Papa Garcia
Diretor do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina
Marco Antonio Felix
Diretor de Atividades Culturais
Tanah Correa

Conselho Curador
Presidente do Conselho
Almino Monteiro Álvares Affonso
Secretário de Estado de Cultura
Romildo Campello
Secretário de Estado de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia e Inovação
Jânio Francisco Benith
Reitor da Universidade de São Paulo – USP
Vahan Agopyan
Reitor da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
Marcelo Knobel
Reitor da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP
Sandro Roberto Valentini
Presidente da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP
José Goldemberg
Reitor da Faculdade de Cidadania Zumbi dos Palmares
José Vicente
Presidente da Academia Paulista de Letras Jurídicas
Ruy Martins Altenfelder Silva

UNIVERSIDADE REGIONAL INTEGRADA
DO ALTO URUGUAI E DAS MISSÕES

REITOR
Luiz Mario Silveira Spinelli
PRÓ-REITOR DE ENSINO
Arnaldo Nogaro
PRÓ-REITOR DE PESQUISA, EXTENSÃO E PÓS-GRADUAÇÃO
Giovani Palma Bastos
PRÓ-REITOR DE ADMINISTRAÇÃO
Nestor Henrique de Cesaro

CÂMPUS DE FREDERICO WESTPHALEN
Diretora Geral
Silvia Regina Canan
Diretora Acadêmica
Elisabete Cerutti
Diretor Administrativo
Clóvis Quadros Hempel

CÂMPUS DE ERECHIM
Diretor Geral
Paulo José Sponchiado
Diretora Acadêmica
Elisabete Maria Zanin
Diretor Administrativo
Paulo Roberto Giollo

CÂMPUS DE SANTO ÂNGELO
Diretor Geral
Gilberto Pacheco
Diretor Acadêmico
Marcelo Paulo Stracke
Diretora Administrativa
Berenice Beatriz Rossner Wbatuba

CONSELHO EDITORIAL

Presidente
Denise Almeida Silva (URI)

Comitê Editorial

Acir Dias da Silva (UNIOESTE/ UNESPAR)
Alessandro Augusto de Azevedo (UFRN)
Alexandre Marino Costa (UFSC)
Antonio Carlos Moreira (URI/FW)
Cláudia Ribeiro Bellochio (UFSM)
Edite Maria Sudbrack (URI/FW)
Elton Luiz Nardi (UNOESC)
José Alberto Correa (Universidade do Porto, Portugal/UNESP)
Leonel Piovezana (Unochapeco)
Liliana Locatelli (URI/FW)
Lisiane Ilha Librelotto (UFSC)
Lizandro Carlos Calegari (UFSM)
Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE)
Luiz Fernando Framil Fernandes (FEEVALE)
Mauro José Gaglietti (URI/Santo Ângelo/ANHANGUERA)
Miguel Ângelo Silva da Costa (URI/FW)
Noemi Boer (URI/Santo Ângelo)
Paulo Vanderlei Vargas Groff (UERGS)
Rosângela Angelin (URI/Santo Ângelo)
Tania Maria Esperon Porto (UFPEL)
Vicente de Paula Almeida Junior (UFFS)
Walter Frantz (UNIJUI)

Consultores

CÂMPUS DE SANTIAGO Diretor Geral **Francisco de Assis Górski** Diretora Acadêmica **Michele Noal Beltrão** Diretor Administrativo **Jorge Padilha Santos** CÂMPUS DE SÃO LUIZ GONZAGA Diretora Geral **Dinara Bortoli Tomasi** CÂMPUS DE CERRO LARGO Diretor Geral **Edson Bolzan**	Attico Inacio Chassot (Centro UniversitárioMetodista) Júlio Cesar Godoy Bertolin (UPF) Barbara Estevão Clasen (UERGS) Breno Antonio Sponchiado (URI/FW) Claudia Battestin (URI/FW) Cledimar Rogério Lourenzi (UFSC) Daniel Pulcherio Fensterseifer (URI/FW) Gelson Pelegrini (URI/FW) Gustavo Brunetto (UFSM) Luis Pedro Hillesheim (URI/FW) Patrícia Binkowski (UERGS) Rosa Maria Locatelli Kalil (UPF) Sibila Luft (URI/Santiago)

Organização
Yanet Aguilera
Marina da Costa Campos
Rosângela Fachel de Medeiros

Memórias Impossíveis

II Cocaal - 2014

Livro eletrônico
1ª edição

São Paulo

2017

Frederico Westphalen

2017

Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons - Atribuição 3.0 Não Adaptada.
Organização: Yanet Aguilera; Marina da Costa Campos; Rosângela Fachel de Medeiros
Edição: Eduardo Rascov
Revisão: Elisângela Bertolotti, Lucilene Santos de Souza, Marcelo da Rosa, Tani Gobbi dos Reis
Projeto gráfico: Laís da Rocha Giovenardi
Capa/Arte: Silvana Kliszcz
Capa sobre desenho da artista argentina Julia Vallejo Puszkin

O conteúdo dos textos é de responsabilidade exclusiva dos(as) autores(as).

Permitida a reprodução, desde que citada a fonte.

Catalogação na Fonte elaborada pela
Biblioteca Central URI/FW

M533

Memórias impossíveis [recurso eletrônico] : II Cocaal - 2014 / Organização Yanet Aguilera, Marina da Costa Campos; Rosângela Fachel de Medeiros. - 1. ed. - São Paulo : Memorial ; Frederico Westphalen : URI – Frederico Westph, 2017.

907 p.

ISBN: 978-85-8201-016-7
ISBN: 978-85-7796-227-3

1. Cocaal. 2. Cinema. 3. Arte. 4. América Latina. I. Aguilera, Yanet. II. Campos, Marina da Costa. III. Rosângela Fachel de Medeiros. VI. Título.

CDU 791.43(7/8)

Bibliotecária: Jetlin da Silva Maglioni CRB-10/2462

URI – Universidade Regional Integrada
do Alto Uruguai e das Missões
Câmpus de Frederico Westphalen:
Rua Assis Brasil, 709 – CEP 98400-000
Tel.: 55 3744 9223 – Fax: 55 3744-9265
E-mail: editora@uri.edu.br
Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Sumário

Apresentação

Prefácio

Mariana Villaça

Introdução – memória impossível

Yanet Aguilera

I ANÁLISES COMPARATIVAS INTERAMERICANAS

O *travelling* como figura de estilo na comparação entre filmes mexicanos e brasileiros voltados para a representação da violência da histrória: 1946-2001

Ismail Xavier

Comédias industriais argentinas e brasileiras do período 1930-1950: uma comparação

Flávia Cesarino Costa

Um "momento crítico de tomada de consciência latino-americana": o cinema moderno da América Latina e as letras

Maria Alzuguir Gutierrez

O cinema moderno pós-1968 no Brasil, no México e na Argentina

Estevão de Pinho Garcia

El levantamiento del Inti Raymi: del cine junto al pueblo hacia el video-activismo de los movimientos sociales

Jorge Flores Velasco

A Representação do Jovem na Produção Cinematográfica Recente da América Latina

Vitor Vilaverde Dias

A Urgente Ocupação do Documentário – pelo MTST no Brasil e pelo MTD na Argentina

Bruno Braga Rangel Villela

II RESISTÊNCIA: TESTEMUNO E NARRATIVAS SOBRE A DOR

Metáfora, Símbolo, Acción: el Movimiento del Cordobazo en el Cine Argentino de Corte Documental

Ana Laura Lusnich

El 68 en el Cine Mexicano

Álvaro Vázquez Mantecón

La memoria de lo no vivido: *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (Perut y Osnovikoff, Chile, 2004)

Marcela Parada Poblete

Ana, de Santa a Guerrilheira: Fé e Resistência no filme *A Guerra dos Pelados* (SYLVIO BACK, 1971)

Rosane Kaminski

Frei Tito de Alencar, Brasileiro, Banido, Torturado

Bruno Konder Comparato

O ICAIC e a resistência épica do povo chileno em *Cantata de Chile*

Carolina Amaral de Aguiar

O Cinema como Testemunho

Maria Noemi de Araújo

Narrativas (extra)carcerárias: Massacre do Carandiru e Ataques do PPC através das reverberações em diferentes mídias

Marie Marilia Goulart

A "Nação Refém": Reconstituições políticas da Mémória em *Dawson Isla 10* (Miguel Littin, 2009)

Alexsandro de Sousa e Silva

Memória da Terra – Histórias de Vida e Resistência na Periferia de Recife

Vinícius Andrade de Oliveira

***Para Frente Amigos* ou *Ação Brasil:* Cinema e Memória da Ditadura Civil-Militar no Brasil, para pensar o presente**

Adriana Rodrigues Novais

III INDÚSTRIA, FOMENTO, DISTRIBUIÇÃO, CURADORIA E MERCADO

Cooperativa Brasileira de Cinema – Resistência e Dispersão

Antonio Carlos (Tunico) Amancio da Silva

Filme Sustentável: as Boas Práticas de Manejo Cinematográfico

Hadija Chalupe da Silva

Os Filmes do DOCTV e a Questão Estética

Karla Holand

Cinemas Mercosulinos: políticas culturais, desglobalização e identidades

Rosângela Fachel de Medeiros

Curadoria e Programação nas Salas de Repertório: Possíveis Abordagens

Mateus Nagime

IV POLÍTICA E ENGAJAMENTO

El Cine-Acto: Estrategia de Acción Política y Resistencia Cinematográfica

Ignacio Del Valle Dávila

Risco e Exploração no filme peruano *Altiplano*

Carla Daniela Rabelo Rodrigues; Carlos Fernando Elías LLanos

Palomita blanca: circulação de textos de literatura, música e cinema na compreensão do imaginário político do Chile

Elen Doppenschmitt

Frantz Fanon e o cinema de descolonização nos manifestos *Estética da Fome* e *Hacia un tercer cine*

Cristina Alvares Beskow

La Patagonia Rebelde – Cinema de gênero, cinema político

Vanderlei Henrique Mastropaulo

***Batalha em Guararapes*: tensão entre ficção e documentário como crítica à sociedade de classes**

Diogo Noventa

***Porno Porsi*: Empoderamento e Resistência na Pornografia Feminista Latino-americana**

Nayara Matos Coelho Barreto

Os Caraiguaçus no Cinema da América Latina

Yanet Aguilera

V HISTÓRIA NO E DO CINEMA

Vivências em torno do Nuevo Cine Latino-americano

Marília Franco

Patrimonio audiovisual recobrado: imágenes de Chile 1919-1973

Mónica Villarroel M.

Impasses da Cultura Contemporânea

Carlos Augusto Calil

História e memória no documentário *Cinemateca del Tercer Mundo*, de Lucia Jacob

Mariana Martins Villaça

Filme de Família e Lugar de Memória: Reflexões a partir do Curta-Metragem *Supermemórias*

Maíra Magalhães Bosi

VI CINEMA, ESTÉTICA, ARTE E EXPERIMENTALISMO

Materia, Memoria y Sombra Dinámicas intermediales, poéticas de pasajes y mutaciones del espectador en las instalaciones fílmicas de Andrés Denegri

Eduardo Russo

Oscar Muñoz e o Rumor de uma Imagem que se Des-Dobra

Danusa Depes Porta

Hélio Oiticica: Cinema Subterrâneo

Beatriz Morgado de Queiroz

Estética e política do filme *Esse Amor que nos Consome* (Allan Ribeiro, 2013)

Ana Daniela de Souza Gillone

Experimentalismos: a produção de filmes do Cineclube Antônio das Mortes

Marina da Costa Campos

Criar um Rosto é Forjar uma Ausência: Retrato, Artifício e Apagamento

Camila Vieira da Silva

***Amanda e Monick*: Documentário e Ficção**

Virgínia de Oliveira Silva

Cinema como Arte / Arte como cinema: uma Reflexão sobre as Questões do Hibridismo na Produção Cinematográfica Contemporânea a partir do Filme *São Silvestre* de Lina Chamie

Patricia C. A. Alessandri

Desbunde Superoitista: Sexualidade Alegórico/Política na Mostra Marginália 70

Flavio Rogerio Rocha

Olhares sobre o Trágico: da Literatura ao Cinema

Ana Flávia de Andrade Ferraz

VII CINEMA E INFÂNCIA

À espreita dos adultos

Mariarosaria Fabris

A questão do menor nos documentários televisivos de João Batista de Andrade

Letizia Osorio Nicoli

VIII O SOM NO CINEMA

Paisagens sonoras no *Barroco* de Paul Leduc

Marco Túlio Ulhôa

A trilha musical de *Nem Sansão nem Dalila* (1954)

Sandra Ciocci; Maurício Bortoloto da Costa Figueiredo; Claudiney Carrasco

A fronteira entre o *sound design* e a trilha musical de Moacir Santos no filme *O Beijo*

Lucas Zangirolami Bonetti

A "voz da música" em *O Homem de Couro*, de Paulo Gil Soares

Joyce Cury

A Hora e Vez de Augusto Matraga

Débora Cristiane Silva e Sanchez

IX CINEMA E CIDADE

***¿Cómo hacés para dormir con tanto ruído?* A irrupção da cidade através dos sons em *Una semana solos* (Celina Murga, 2008)**

Natalia Christofoletti Barrenha

Brasília, Alegoria do nosso Desenvolvimento

Raul Lemos Arthuso

X ANÁLISE FÍLMICA: NARRATIVA, IMAGEM E SOM

***Un Tigre de Papel* (2007), de Luis Ospina, e o lugar dos "documentários de busca" no cinema latino-americano**

Lúcia Ramos Monteiro

De *O Invasor* a *Trabalhar Cansa*: Experiência Urbana e Capitalismo Tardio em uma Sismografia Possível dos Anos Lula

Kim Wilheim Doria

O Espectador em Whisky: entre o Popular e o Erudito

Thays Salva

***Vidas Secas*: Cinema, Figurino e Literatura**

Teresa Midori Takeuchi

A Bunda como elemento poético da memória em "*O cheiro do ralo*"

Glauco Madeira de Toledo; Patricia Kiss Spineli

O Percurso Criativo de Leon Hirzman e a Representação do Operário em *Pedreira de São Diogo*

Pablo da Cunha

O Mal-estar e o Vigor de Linguagem nos filmes: *Um Clássico, Dois Em Casa, Nenhum jogo fora* (1968) e *A Morte da Strip-Teaser* (1969)

Nanci Rodrigues Barbosa

Apresentação

Em agosto de 2014, a Fundação Memorial da América Latina recebeu dezenas de pesquisadores, do Brasil e de fora dele. Eles vieram apresentar o resultado de suas investigações nos campos cruzados do Cinema, da Memória e da Resistência. Durante cinco dias, fomos "contaminados" pelo conhecimento em primeira mão, esse saber em construção que logo haveria de se tornar teses de mestrados, teses de doutorados, livros de ensaios. Seus autores, muitos deles, eram jovens intelectuais, cujo frescor de suas ideias, ao pensar a América Latina, arejou o ambiente latino-americano saturado de incompreensão, violência e exploração. Com eles aprendemos que o passado não passou e que é chegada a hora de retirar dos escombros os resquícios e os fragmentos de culturas e civilizações soterradas por várias camadas de opressão histórica.

O primeiro desdobramento desse 2º Colóquio de Cinema e Arte da América Latina foi a publicação em 2016, pela Discurso Editorial, do livro físico "Imagem, Memória, Resistência". A obra continha parte dos artigos discutidos no II Cocaal.

Agora, sob o instigante título Memórias Impossíveis, temos o privilégio de apresentar, por meio do nosso Centro Brasileiro de Estudos da América Latina, os resultados completos daquele encontro. Outra não é a missão do CBEAL: repensar a América Latina, fomentar o conhecimento sobre a região e divulgar o que a novíssima geração de

intelectuais vem produzindo.

Centro Brasileiro de Estudos da América Latina
Fundação Memorial da América Latina

Prefácio

Mariana Villaça

Não é tarefa simples o desafio de apresentar as dezenas de trabalhos que compuseram quase integralmente o II Colóquio de Cinema e Arte na América Latina e que o público poderá agora conhecer por meio dessa ansiada publicação. Durante quatro dias e noites, entre 13 e 17 de agosto de 2014, no Memorial da América Latina, pesquisadores brasileiros de várias universidades do país e diversos convidados estrangeiros, principalmente latino-americanos, apresentaram seus trabalhos sobre cinema em um evento cujo tema – Memória e Resistência – atraiu um enorme número de propostas. A qualidade dos textos e o interesse despertado por muitos estudos de abordagem original e desafiadora seduziram a equipe do Gecilava, responsável pela organização, resultando na realização de mesas densas e que preencheram praticamente todos os espaços disponíveis na programação. Assim, a presente publicação pretende fazer jus a essa densidade e à diversidade que marcaram o II Cocaal, evento que já fincou raízes na grande área multidisciplinar das pesquisas em cinema na América Latina e que em 2016, no México, comemora sua quarta edição.

Em vista da inadequação de comentarmos ou anunciarmos, um a um, os trabalhos e pesquisadores aqui publicados (o que resultaria numa lista extensa e monótona de títulos e autores), seguiremos os

passos trilhados pelos organizadores buscando oferecer, nessa apresentação, um despretensioso mapa dos enfoques, tendências e temáticas que povoaram o colóquio e agora, esse livro.

Por ter sido o tema principal do evento, merecem destaque os trabalhos que orbitam questões envolvendo Memória e Resistência. A tônica da denúncia, presente em filmes de época ou em realizações produzidas por segundas e terceiras gerações de vítimas da ditadura, transpareceu em comunicações que focaram tortura, testemunhos, narrativas sobre a dor e as diversas formas de subjetividade e resistência traduzidas em cinema. O engajamento, em suas mais diversas acepções, seja em sua face política, presente em movimentos estudantis (Cordobazo 68, no México) ou em movimentos sociais (operários, camponeses, trabalhadores sem teto, moradores de periferia), seja em sua face cultural, como nos movimentos literários (realismo mágico, contracultura) e nas vanguardas artísticas do século XX (tropicalismo, cinema marginal) foi amplamente discutido e analisado. A representação da história no cinema, nessas abordagens, se mostra matéria viva e maleável, demandando um olhar crítico e atento às tensões do passado. Nesses trabalhos, o cotejo entre projetos iniciais e as realizações que deles resultaram, acrescido da análise da recepção dessas obras, produziu reflexões interessantes que atestam a complexidade do fazer cinematográfico e a polissemia da linguagem audiovisual.

Servindo-se dessa ou de outras temáticas, temos diversos textos que propõem abordagens comparativas, o que nos parece muito salutar para o aprofundamento do olhar sobre o cinema na América Latina, em uma perspectiva transnacional. Tal enfoque valoriza, para além das semelhanças e diferenças eventualmente identificadas, as muitas

conexões, algumas inclusive surpreendentes. Nesse sentido, mais de um trabalho aborda paralelamente Brasil, Argentina e México.

Uma parcela substantiva de comunicações focou os meandros e dinâmicas da indústria cinematográfica, problematizando as políticas de fomento (públicas e privadas), os desafios da distribuição, as tentativas de interferência dos realizadores no mercado (caso da Cooperativa Brasileira de Cinema, do Congresso Brasileiro de Cinema) e de forma mais ampla, o lugar do cinema em um universo midiático multifacetado. Assim, também tem espaço, nessa compilação, olhares críticos sobre o circuito cinematográfico, incluindo programação, disputa por espaços, o papel da crítica e a atuação do jovem como realizador.

A vida urbana, fenômeno amplo e irreversível da modernidade, e sua íntima relação com o cinema é um tema recorrente em nosso campo de estudos, e nas fronteiras que o cinema pode estabelecer com áreas como a filosofia e a psicanálise. Presente nesta publicação, ele pressupõe que atentemos para os modos como o cinema constrói percepções sobre a violência, a arquitetura, os desafios colocados à prática da cidadania, a questão da massificação e as iniciativas que procuram fazer ouvir vozes anônimas no turbilhão de imagens e sons das grandes cidades.

Em sentido diferente dessas abordagens, que propõem mais diretamente diálogos do cinema com o meio social, temos trabalhos que mergulham de forma competente nos interstícios da linguagem, iluminando estratégias narrativas, apresentado a poética, o ensaísmo ou os "hibridismos" que marcam certas obras. Outros trabalhos destrincham elementos igualmente fundamentais da análise fílmica, valorizando aspectos que nem sempre são alvo da devida atenção do

pesquisador, caso da trilha sonora. Análises da “paisagem sonora”, do *sound design* e da trilha musical de determinadas obras oferecem exemplos de como o som não deve ser negligenciado na análise de um filme.

Introdução – memória impossível

Yanet Aguilera

Os assassinatos e torturas perpetrados pelas criminosas ditaduras militares que assolaram a maior parte dos países da América Latina, na segunda metade do século XX, não podem ser esquecidos. Denunciar o passado para que ele não se repita[1], pode ser um caminho. Mas, e se o passado ainda não passou? E se as torturas e assassinatos ainda acontecem? O Brasil acabou de ser condenado, em 2016, pela Organização Internacional dos Direitos Humanos, como um país em que o Estado, por meio de suas polícias, ainda tortura e mata. Muitos países latino-americanos aprovam leis antiterroristas, que apenas servem para criminalizar, matar e encarcerar os movimentos sociais, que ainda resistem aos desmandos de governos neoliberais, que continuam espoliando o continente. Vários Mapuches estão presos há mais de dez anos, acusados de terroristas, quando sabemos que quem prática o terrorismo é o próprio Estado democrático contra as populações originárias que ainda conservaram algumas terras. Todos esses atos de terror apenas para beneficiar, no caso de Chile, às multinacionais que produzem acetato, indústria suja, que polui e acaba com o solo. Aniquilamento de um povo e de um território. Tudo em nome do progresso.

Diante dessa realidade aterradora, que memória construir das

ações tenebrosas dos governos militares? Como lembrar sem produzir a terrível ilusão de que esses eventos traumáticos são coisas apenas do passado, ou que as vítimas atuais, pobres e marginalizadas, não merecem reparação? Eis as dificuldades de definir uma memória que necessita, antes de mais nada, lembrar que os pesadelos que se quer esconjurar ainda assombram o presente.

Por outro lado, não há como colocar esse passado recente como uma exceção. São inúmeros os genocídios silenciados que mancham a história do continente. Esses acontecimentos raramente foram registrados. É dilacerante perceber que estas narrativas não interessam ou não conseguem nos implicar. Por que fingimos que elas não aconteceram e que não acontecem ainda? Lamentamos quando sabemos das chacinas, cometidas muitas vezes pelos agentes do Estado, mas não conseguimos reverter que aconteçam periodicamente. Com as populações indígenas, desde a invasão dos europeus até hoje em dia, nunca deixou de acontecer. Segundo Maria Thereza Alves:

> Do ponto de vista indígena, não houve um fim à colonização em qualquer lugar das Américas. Pós-colonização é um fenômeno europeu –sim, naqueles países que perderam suas colônias devido à luta dos povos nativos dessas colônias. Nas Américas a população indígena continua a ser colonizada pelos descendentes dos europeus que permaneceram com o poder econômico e político (ALVES, 2013).

Se o presente nada mais é do que a continuação da violência passada e se esta foi submetida a uma política do esquecimento, é iniludível tornar visível os vestígios que sobreviveram a ela. Tarefa extremamente difícil, já que algo nos escapa, não apenas do passado, mas também do presente, mesmo quando há vontade política em criar uma memória. Segundo Franz Fanon, a naturalização da violência se enraíza justamente por uma apropriação e apagamento do passado das

vítimas. “O colonialismo não se contenta em impor sua lei ao presente e ao futuro do país dominado (...) Por uma espécie de perversão lógica, ele se orienta para o passado do povo oprimido e o distorce, desfigura, aniquila” (FANON, 2005, p. 244)[2].

Como evitar este duplo aniquilamento? Precisamos mais do que uma política da memória. Ao tratar da vida dos homens “infames” mencionadas nos registros de internação ou nas *Lettres des Cachet*, Agamben diz que Foucault aponta que:

> o gesto de escárnio do sacristão ateu e sodomita JeanAntoine Touzard, internado em Bicêtre em 21 de abril de 1701, e o obscuro e obstinado vagabundear de Mathurin Milan, internado em Charenton em 31 de agosto de 1707, brilham apenas por um instante no feixe de luz que projeta sobre eles o poder; no entanto, naquela instantânea fulguração, algo ultrapassa a subjetivação que os condena ao opróbrio, e fica sinalizado nos enunciados lacônicos do arquivo como o sinal luminoso de outra vida e de outra história. Certamente as vidas infames aparecem apenas por terem sido citadas pelo discurso do poder, fixando-as por um momento como autores de atos e discursos celerados; mesmo assim, assim como acontece nas fotografias em que nos olha o rosto remoto e bem próximo de uma desconhecida, algo naquela infâmia exige o próprio nome, testemunha de si para além de qualquer expressão e de qualquer memória (AGAMBEN, 2007, p. 52).

Os ameríndios também fazem parte (ainda agora para muitas pessoas) deste contingente de homens “infames”. Foram longos e brutais os desdobramentos da discussão, na época da colônia, sobre se os indígenas eram ou não animais. Este debate abjeto nada mais é do que uma estratégia muito bem realizada para melhor mercantilizar as almas oferecida pelo capitalismo ocidental (pois é disso que se trata, afinal De las Casas apenas é o delegado “bom” que oferece o cigarro

para obter com maior facilidade aquilo que se quer usurpar). Custou-nos muito caro, o preço foi a negação da cultura ameríndia, que se viu reduzida, quando não à animalidade, a um primitivismo ultrapassado. Mesmo no final do século XIX, especificamente em 1872, podia se ler na revista *Mercurio Peruano*: "La legislación conoció la cortedad (baixíssima inteligência), no sólo de las ideas sino de espíritu del indio y su genio imbécil", ou ainda, "el sudor fétido (do índio), por cuyo olor son hallados por los podencos como por el suyo los moros en la costa de Granada" (ARGUEADAS apud COLUMBIANUM, 1965).

Diante desta visão execrável que se plasmou na América Latina das populações originárias, qual é o gesto de escárnio dos ameríndios que brilha no feixe de luz que projeta sobre eles o poder, como diria Foucault? A constituição do mestiço, um tipo de ideal de pessoa que amplia a abjeção a toda a sociedade latino-americana. Segundo Eduardo Viveiros de Castro[3]:

> o ideal do mestiço não é o mestiço ideal, mas o mestiço em processo de *branqueamento*. Quanto mais branco melhor, esta é a verdade da ideologia da suposta mestiçagem brasileira: a "melhora do sangue", o influxo dos imigrantes europeus para ensinarem esses caboclos preguiçosos a trabalhar, e assim por diante — todo mundo sabe do que estou falando, porque todo mundo neste pais já ouviu estas frases. Reciprocamente, quanto mais índio pior, quanto menos branco pior, e tanto pior quanto mais vigora entre nós aquela filosofia da história (chamemo-la assim) segundo a qual "índio" é algo que só se pode teimar em continuar a ser, ou deixar aos poucos de ser — *é* impossível voltar a ser índio, assim como é possível e desejável ir virando branco (*mas é impossível virar branco completamente*) (CASTRO apud HERRERO; HERNANDES, 2016)

Palavras que podem ser estendida para os outro países do

continente. Mas, se não somos **nem** índios **nem** branco, quem determina o que somos? Ainda segundo Viveiros de Castro, citando Jose Antonio Kelly, "virar branco" para os yanomami é uma dupla negação, um "nem-nem". Nesse jogo de poder, como dupla negação, os latino-americanos não somos nada. Diante do vazio, nos atribuíram o papel de capitães do mato das políticas neoliberais do capitalismo financeiro, o que nos configura como povos violentos e sanguinários. Pior, fizeram com que nos sintamos e nos vejamos como periferia, celeiro barato e fornecedor de mão de obra escrava para os centros capitalistas. Ou como diria Eliane Brum, citada por Viveiros de Castro, fomos transformados em pobres, o explorado ideal para o explorador, pois "nesse lugar, geográfico e simbólico, nenhum privilégio seria colocado em risco" (CASTRO apud HERRERO; HERNANDES, 2016).

Quem define o pobre é a ideologia do progresso, representada pelos cínicos exploradores ou por aqueles que querem resgatá-lo e elevá-lo a nossa condição de 'cidadãos'. Agora, "Um índio é outra coisa que um pobre, ele não quer ser transformado em alguém 'igual a nós'. O que ele deseja é permanecer diferente de nós – justamente diferente de nós. Ele quer que reconheçamos e respeitemos sua distância" (idem). Eis uma escolha que não pode ser apenas individual, mas coletiva, pois ser índio é também se pensar coletivamente. Ainda segundo Viveiros de Castro, o desejo do pobre ser índio tem se tornado uma opção para muitas comunidades latino-americanas:

> povos como os Baré, entre tantos outros pelo Brasil afora, decidem voltar a ser índios, retomar o fio da tradição, reviver formas e conteúdos que haviam sido reprimidos, recalcados, interditados, amaldiçoados como parte do 'processo civilizatório' (ibidem).

O cinema e os estudos cinematográficos podem cumprir um papel nesta luta? Como máquina produtora de memória, o cinema pode propor um campo e contracampo que não seja da plenitude, mas da inquietação[4]. As imagens dos campos de concentração nazistas expuseram de forma insistente a fissura da imagem cinematográfica. De modo que só há política da memória quando imagens e discursos do passado são reiterados o tempo todo. Apenas a exposição constante dos acontecimentos constrói uma memória com capacidade de incidir no presente.

O genocídio e o etnocídio dos povos originários das Américas são fissuras das fissuras, pois são fendas ignoradas não pelo esquecimento, mas por um mecanismo mais perverso, o desinteresse. Apesar da série de violações ser imensa[5] e das artimanhas políticas que levam a sua invisibilização, a resistência também foi e é ainda muito grande. A luta tem se manifestado naquelas comunidades que nunca deixaram de ser indígena e não aceitaram a fraude da

> promessa do branco (dos governos que lhe proibiram o vernáculo, do missionário que lhes proibiu os rituais e raptou os filhos, do comerciante que os converteu ao alcoolismo, do patrão que os transformou em cliente) de que se deixassem de ser índios, virariam brancos (CASTRO apud HERRERA; FERNANDES, 2015, p. 10).

A resistência é também daqueles que, embora espoliado econômica e simbolicamente,

> reaprendem aquilo que não lhes é mais ensinado por seus ancestrais. Que se lembram do que foi apagado da história, ligando os pontos tenuamente subsistentes na memória familiar, local, coletiva, através de trajetórias novas, preenchendo o rastro em tracejado do passado com uma nova linha cheia (Idem, p. 11).

O cinema latino-americano tem feito sua parte ao denunciar constantemente este estado de violência e ao exibir imagens das práticas culturais das camadas populares da América Latina, justamente onde sobrevivem fragmentos das culturas ameríndias. Imagens-arquivos preciosos para aqueles que desaprenderam de ser índios e que "jamais viraram brancos", situação de quase toda a população de América Latina. Afinal, não podemos ser apenas nada, caso desejemos resistir a que os outros digam o que nós somos.

Se o cinema é uma máquina do tempo fabricante de memória explorada até o delírio[6], ele também pode ser a memória da fissura da fissura, não como símbolo apenas da inquietação, mas como potência de fazer incidir no presente esse passado tantas vezes sepultado. Não basta mostrar que a história e a memória oficial são espúrias. Precisamos recolher os fragmentos que ficaram para poder reinventar um passado que nos oriente e nos anime nas lutas do presente. Afinal, como é dito em *Branco sai, Preto fica* (2014), de Adirley Queirós: "da nossa memória fabulamos nóis mesmo".

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações***.** São Paulo, Boitempo, 2007.

AGUILERA, Yanet, CAMPOS, da Costa Marina. *Memória e Resistência.* São Paulo, Fundação Memorial, 2016.

ALVES, Maria Thereza. "Canibalismo no Brasil desde 1500". In: *Forum Permanente*, v. 2, No 4, 2013. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/279316589/Canibalismo-No-

Brasil-Desde-1500>.

ARGUEDA, José María. El indigenísmo en el Perú. In: COLUMBIANUM. *Terzo Mondo e Comunità* Mondiale. Genova: Marzorati, 1965.

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*: Ensaios sobre literatura e história da cultura, 1892-1940. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

HERRERO, Marina; FERNANDES Ulisses (org.). *Baré – Povo do Rio*. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

1 ANÁLISES COMPARATIVAS INTERAMERICANAS

O travelling como figura de estilo na comparação entre filmes mexicanos e brasileiros voltados para a representação da violência da histrória: 1946-2001

Ismail Xavier

Focalizo neste ensaio um grupo de filmes mexicanos e brasileiros que compõem uma série em que se evidencia a presença singular do *travelling* como procedimento acoplado a distintas formas de deslocamento do corpo do protagonista ou, no limite, a distintas formas de desfile da paisagem vista da janela de um trem ou de um helicóptero. São formas de percorrer um espaço que, nos casos em pauta, definem uma geopolítica e uma conjuntura histórica específica.

No cinema, há um longo percurso do *travelling* que não será aqui tratado, bastando lembrar a variedade de suas formas, motivadas ou não pelo deslocamento do corpo, motivadas ou não por uma situação diegética que as solicita; e também lembrar a variedade de seus efeitos de sentido, seja no cinema clássico, moderno ou contemporâneo.

O que me interessa aqui é o diálogo entre 6 filmes latino-americanos – em verdade, 3 pares que compõem um jogo intertextual que atravessa conjunturas históricas que tem a sua incidência na forma

como esta reiteração do procedimento encontra suas variantes em conexão com contextos narrativos bem definidos, em especial quando saltamos do campo para a cidade. Vou comentar seqüências extraídas de obras que permitem armar um jogo intertextual em três etapas relacionadas com a tríade formada pelo clássico, o moderno e o contemporâneo. Veremos como se manifesta nestas duplas a questão do *travelling*, em especial quando passamos do campo à cidade. Na estação final do percurso, a associação direta deste movimento de câmera com o catastrófico, logo na abertura de *Amores Perros* (IÑARRITU, 2000), será seguida de um estilo que leva à recusa do *travelling* no lance final do filme, recusa que faz eco com o gesto de resistência do protagonista a um modelo de vida social marcado pela compulsão ao movimento e pela aceleração do consumo.

Todos os filmes colocam em foco a violência social e, na série aqui em pauta, haverá referências à Revolução Mexicana (1911-20), aqui visitada na forma do mito, depois na forma de uma experiência histórica posta em debate e, finalmente, como imaginário que se dissolve no mundo contemporâneo. Esta visita se entrelaça com aquela endereçada a filmes brasileiros onde o que se põe em foco é a ausência de uma revolução como suposto ato inaugural do passado, embora esta chegou a se concebida, nos anos 1960, como um destino a se cumprir num futuro próximo, esperança que não demorou a se dissolver. Há um sistema de recorrências que evidencia as semelhanças e diferenças face ao exemplo mexicano; a malha de relações é sugestiva e torna a questão do *travelling* e suas variantes um bom caminho para discutir a figuração de determinadas conjunturas dentro de uma interação entre filme e sociedade, estética e política bem próprios ao cinema da América Latina. Teremos a marcha, a fuga ou o *travelling* na paisagem como

correlatos espaciais de uma ordem do tempo que pode se afirmar como uma teleologia referida à história nacional ou como uma recusa de qualquer projeção futura, um esvaziamento de teleologias.

Em meu percurso, faço um parêntese para citar um marco inicial de referência criado pelo processo de emulação internacional que colocou em confronto obras concebidas como monumentos – como *Cabiria* (PASTRONE, 1914), *Nascimento de uma nação* (GRIFFITH, 1915), *Intolerância* (GRIFFITH, 1916), *Napoleon* (GANCE, 1927) e *Metropolis* (LANG, 1927) naquela exacerbação dos nacionalismos bem própria ao período entreguerras no século passado. São as grandes narrativas de fundação, para usar a noção de Doris Sommer no seu livro sobre a literatura do século XIX, narrativas em que EROS e POLIS se entrelaçam e paixão amorosa e desejo sexual se fundem ao sentimento de nacionalidade de forma que o destino de um par amoroso simboliza, como uma sólida figura, o destino de uma nação, dado o pressuposto de que expressa uma base comum de valores partilhados (SOMMER, 1991).

Há uma versão deste processo na América Latina cujas condições de produção tornaram tal intento mais problemático, podemos dizer raro, mas que encontrou obras exemplares nos anos 1940 na que era a indústria mais sólida no momento, a mexicana, em conexão com o vigoroso desenvolvimento do melodrama como gênero, como nos mostra *Enamorada* (1946), dirigido por Emilio Fernández. Trata-se de uma canônica narrativa de fundação ajustada para celebrar valores nacionais que se afirmaram num momento decisivo da história do país, valores de reforma social (especialmente a agrária) que o governo Cárdenas (1936-1940) havia recolocado na agenda política, depois dos reiterados adiamentos que se seguiram à década de lutas que marcaram a revolução interrompida (GILLY, 1994).

O período Cárdenas e a década seguinte definem o clima político de formação e consolidação do PRI, de institucionalização do ideário (embora não da ação concreta) da Revolução. A partir de *Enamorada*, vou trabalhar com uma recorrência encontrada em filmes que colocam em foco a violência social e seu estatuto nas narrativas da formação ou da crise nacional, como é o caso das narrativas da Revolução Mexicana (1911-1920), aqui visitadas, primeiro, na forma do mito de fundação; depois, na forma da experiência histórica posta em debate; finalmente, como referência que se dissolve no mundo contemporâneo.

Enamorada: o clássico e o moderno na narrativa de fundação nacional

Enamorada é obra concebida em grande escala no trato cerimonioso das ações, da arquitetura e da paisagem, de modo a compor uma memória heróico-sentimental e uma iconografia portadora dos emblemas da Revolução Mexicana, tema de imediato posto em cena na abertura do filme, cujo plano inicial oferece a cifra das ações com retumbante tiro de canhão.

Esta abertura define um movimento da direita para a esquerda, seguindo a direção do projétil que anuncia a batalha em marcha cujo desfecho será a ocupação da cidade de Cholula, um momento de vitória das forças revolucionárias nas cercanias de Puebla, na região ao Sul da Cidade do México. O protagonista do filme, Juan Jose Reyes, pode ser associado mais a Emilio Zapata do que a Pancho Villa, comandante da Divisão do Norte, um dos personagens históricos que inspirou a noção do bandido social como um protorrevolucionário no livro do historiador Eric Hobsbawm (1971).

Há um momento de espera nesta cidade ocupada, ocasião para um debate doutrinário que opõe o líder revolucionário – comandante Reyes – e a elite local em seu entendimento da condição camponesa e do Estatuto (econômico e metafísico) da Terra, tudo entremeado pelos valores de uma mexicanidade que, no filme, se trabalha mais em sua relação com o cristianismo e com ideias de nação, sexualidade e a cultura que podem incluir uma parcela dos proprietários de terra conservadores.

Tais proprietários se desenham no filme como homens que amam a terra (e, pode-se dizer, a expressam de algum modo) e portam valores como honradez e coragem que caberia reconhecer por sua dimensão nacional. Ao lado deles, há os comerciantes, representados como oportunistas destituídos de honra e de caráter, covardes que se desenham como os vilões maiores no confronto entre a Revolução e a Ordem instituída. Parasitas que o líder revolucionário despreza.

Condensando todos os temas, o melodrama evolui em torno da estória de amor envolvendo Reyes e Beatriz, a filha do homem mais poderoso da região. Ela encarna a contrarrevolução, mas se torna o objeto de desejo, figura a conquistar – no eixo masculino-feminino marcado por forte patriarcalismo. Reyes encontra na figura de um pároco local, coincidentemente um antigo amigo do colégio, o interlocutor para o debate maior em que termina por expor sua leitura do advento de Cristo em consonância com os princípios da revolução (a Nação é o Céu na Terra).[7]

O jogo de travellings nesse filme se acopla ao confronto central entre Reyes e Beatriz, tratado de início em chave cômica, no esquema da comédia *A megera domada*, de Shakespeare. Haverá neste conflito

situações em que a oposição entre travellings contrários continuará a seguir o critério que faz do movimento direita-esquerda (seguindo a posição do olhar do espectador) o da revolução e do movimento esquerda-direita o da resistência a ela. Num curioso confronto entre Reyes e Beatriz em plena rua, ele segue a direção daquele primeiro tiro de canhão; ela, a direção contrária (é enfático o detalhe que acompanha os pés do dois opositores). Na praça, em seguida, vale a hegemonia dela que se faz seguir por ele que, montado no cavalo, inverte a direção do seu movimento em sequência que termina em comédia com uma agressão pirotécnica e inesperada que derruba o comandante.

No esquema dramático, vale a mística camponesa, as raízes indígenas daquele que encarna a revolução, mas vale também sua formação católica que, ao lado da profissão de humildade que as peripécias da intriga amorosa acabam por exigir, convence a aristocrática Beatriz do seu valor e da sua legitimidade como objeto de desejo, o que dará ensejo no final à adesão dela. Moralista, ela de início despreza os soldados do exército de ocupação e, em especial, as *soldaderas* – as moças que seguiam seus companheiros no campo de luta – categoria que ela associa a prostitutas, mas na qual, na reviravolta final, ela vai ingressar com orgulho como mulher que traz as virtudes telúricas da nação e consuma o enlace de EROS e POLIS. Em Emilio Fernandez, a ordem patriarcal não dispensa o culto do feminino e sua relação com as raízes e a força da natureza que deve ter seu espaço na condução da vida social (TUÑON, 2000).

Na evolução da trama, há o "ponto de virada" quando os dois se encontram na porta da Igreja e há o debate sobre o papel da mulher em que ela impõe seu tom aristocrático no ataque moralista às *soldaderas*, recebendo dele uma resposta contundente que termina nas perguntas:

se você tivesse a mesma origem humilde que elas, como se comportaria diante das adversidades, que destino lhe estaria reservado? Teria coragem de assumir a luta em jornada solidária ao guerreiro amado?

O momento decisivo em que ela vai expressar a sua conversão ao mundo de Reyes só virá no final. Nas peripécias típicas do melodrama, seu destino se encaminha para o casamento com um norte- americano, personagem que tem relação amistosa com Reyes, travando com ele diálogos que fazem parte do discurso didático de *Enamorada* sobre a questão da nacionalidade. Tal casamento está a ponto de se consumar na cerimônia que a família de Beatriz conduz à noite na casa patriarcal. Quando a consumação deste casamento é iminente, se confirma algo que o padre (o já conhecido amigo de Reyes) já insinuara sem nenhuma inocência – a retirada das tropas revolucionárias da cidade que ora traz os sinais sonoros de que está se efetivando. Ouvindo os clarins, Beatriz estremece, deixa cair o colar que acabara de ganhar do noivo e se apressa em sair lá fora para verificar os acontecimentos. Caminha na direção das tropas enquanto observamos o movimento da direita para a esquerda da cavalaria pela sombra projetada nas paredes atrás de Beatriz. Ela procura discernir Reyes na movimentação sem, no entanto, abandonar de vez a calçada estreita. Ela hesita, vira o rosto e dirige seu olhar para a casa familiar, deparando com seu pai, sua mãe e seu noivo a observá-la, perplexos. Retorna, seguindo o eixo esquerda-direita.

No confronto com os olhares de pai, mãe e noivo, vemos que decidiu pela partida. A despedida é terna e rápida –espera que ao final vão entender. Beatriz retoma a direção das tropas e se libera num golpe dramático cuja *mise-en-scène* tem como elemento central o travelling monumental que retoma o sentido do movimento dos revolucionários com o qual ela finalmente se identifica.

Elipse. Dia claro, o sol resplandece, mas o céu nublado traz as feições próprias dos contrastes e composições que marcam a fotografia de Gabriel Figueroa. A imagem e o movimento final celebram uma iconografia do garbo marcial e equestre do comandante seguido pela marcha a pé, a seu lado, de Beatriz orgulhosamente assumindo o que a imagem constrói como um misto de obediência, de quem segue como uma soldadera, e de sagacidade, de quem sutilmente partilha o comando da marcha: ela obedece o caminho mas não deixa de se apoiar com as mãos firmes nas rédeas conduzidas por Reyes (ou também, simbolicamente, por ela?).[8]

Neste travelling, compõe-se o ícone histórico das narrativas de fundação em que a marcha do par amoroso projeta o seu movimento para a consolidação da nação, nas núpcias cívicas de Eros e Polis, marcando a Nação que a revolução veio redimir e refundar, e a extraordinária composição de Figueroa vem celebrar.

O bandido social como força telúrica: o bom e o mau cangaceiro

Emilio Fernández e Figueroa definiram o estilo monumental que tanto influenciou *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto em sua afirmação das virtudes - apego à terra natal (o sertão), dimensão telúrica de uma força local presente nas personagens. O cangaceiro – outra espécie do bandido social vingador, conforme Hobsbawm – exibe a forma do nomadismo do bando transgressor que não deixa de se envolver nos jogos de poder dos proprietários criadores de gado num contexto pré-moderno semelhante ao que vemos no gênero *western*. No filme de Lima Barreto, trata-se de uma homenagem a um tipo social que cabe valorizar por seu enraizamento, mas que cabe criticar por sua

ambição desmedida, seu ressentimento contra o progresso e sua fixação na lei da vingança que recusa a mediação do Estado nacional. Trata-se de um clássico da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, uma tentativa de cinema industrial de vida efêmera (1949-53) que incorporou, nesta forma de um nacionalismo ornamental, a figura do bandido social observada como patrimônio a preservar num sentido memorialístico de celebração da valentia que sustenta os tempos da aventura pertencente a um passado de que o país já estaria, em 1953, definitivamente afastado. O estilo monumental se afirma diante da paisagem, e a música compõe o canto elegíaco a um herói que a tradição popular tornou legendário.

Na abertura, a imagem condensa a figura do cangaceiro como ícone popular: há a moldura do plano geral com conotações telúricas que acompanha a marcha lenta contra o Sol, sem a ideia de uma força que impele os cavaleiros rumo a um fim; a música (*Mulher rendeira*), já patrimônio sonoro da cultura do cangaço, se ajusta ao ritmo desta descida do morro de feição monumental e melancólica, que ganhará tom mais elegíaco no seu retorno ao final, quando se fecha o ciclo desta viagem ao passado e a imagem-emblema traz o epílogo cerimonioso para o drama de ação vivido pelas personagens. Há a sensação de despedida de um mundo agora pertencente à lenda e às narrações de aventura que bem se incorporam ao cinema como já havia demonstrado a experiência do *western*, mergulho num mundo das cavalgadas pré-modernas que serviu de modelo para o filme de Lima Barreto.

Após este introito, posta a trama em movimento, a imaginação melodramática se alia ao estilo monumental que se afirma diante da paisagem e do herói popular, mas ela exige a separação, dentro do próprio mundo do cangaço, entre o Bem e o Mal. Galdino o chefe do

bando é a figura do mal irremediável que, ao lado de suas virtudes de rebelde corajoso, se destempera na ambição e violência egoístas, destituída de motivos além da apropriação da riqueza e da vaidade que termina por desenhar a face do que o filme assume como o mais efetivo representante do cangaço que, não por acaso, permanece no topo da hierarquia de poder até a sua morte. Teodoro, em contrapartida, é o bom cangaceiro em busca de redenção que luta contra o bando para salvar a professora que Galdino havia raptado quando invadiu a escola de uma pequena cidade – o líder do cangaço é inimigo do progresso e das luzes.

Teodoro e a professora formam o par amoroso que não encontra, ao contrário de Reyes e Beatriz, a nação em marcha, algo que sua união viria simbolizar como casal de futuro assegurado, encarnação de promessas coletivas (a figura do rebelde vingador, no caso, não se desloca para o campo da revolução).

O conflito entre Galdino e Teodoro não tem vencedores, traz a morte para os dois rivais em confronto. É preciso fechar o mundo do cangaço como fenômeno esgotado, sonegar-lhe um papel na construção do futuro, o que não impede que o conflito entre estas figuras da valentia tenha sua dimensão trágica na qual sucumbem as duas figuras antitéticas que, na ciranda das contingências, morrem no mesmo momento. Galdino, ferido como conseqüência das refregas, vive sua agonia cercado pelos seus comandados que dividem sua atenção entre o chefe e a figura de Teodoro, o rival já condenado a uma marcha forçada em direção à morte dentro do jogo que lhe foi imposto: servir de tiro ao alvo para o pessoal do bando numa simulada gincana na qual, em verdade, ele não terá nenhuma chance. Este ritual sintoniza a sua morte com a do poderoso chefe obcecado até o fim em sobreviver, ao menos

por um minuto, a este rival, numa derradeira e inútil obsessão de vitória.

No desfecho, o bom cangaceiro reafirma seu valor ao conduzir, sem medo e sem o descontrole de uma fuga apressada e inútil, a sua marcha para a morte com dignidade, numa ação tomada de frente pela câmera que recua em linha reta na medida em que seus passos avançam, realçando sua determinação e energia. Nos últimos passos, já atingido várias vezes pela fuzilaria, sua progressão cambaleante exige uma nova posição da câmera, agora a seu lado, alterando o efeito do que perdura como *travelling* a pontuar este motivo da marcha para a morte consumada pelo jogo sádico controlado pelos executores. A aceitação corajosa da morte do guerreiro derrotado se desdobra numa declaração final solene de amor ao sertão e enraizamento radical que se sublinha quando sobrevém a fusão que dissolve seu corpo no solo para coroá-lo como encarnação do valor maior da terra.

O moderno e o reflexivo: a teleologia da história em Glauber Rocha

O Cinema Novo apresentou, nos anos 1960-70, um número considerável de filmes com nítido empenho em formular um diagnóstico geral da situação brasileira. Procurou formas de representação que tornassem as personagens encarnações de forças sociais em conflito (eixo político-econômico). *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, recapitula episódios decisivos da história do sertão para evidenciar uma tradição de violência aí presente, tradição cuja recordação deve evidenciar o processo que prepara a revolução futura. O filme de Glauber é uma resposta crítica ao filme de

Lima Barreto. Nada no passado está superado, pois as questões que moveram os bandidos sociais permanecem, estando longe ser superadas por um avanço linear do progresso. Há uma experiência reiterada de rebeldia camponesa que deve ser assumida como elo essencial de um percurso histórico em direção à revolução social.[9]

A experiência do casal de camponeses – Manuel e Rosa – é vivida como uma sucessão de etapas de uma jornada em busca da Justiça, uma jornada que transfigura a história (tempo) nos termos de uma aventura feita de um deslocamento no espaço. Neste caso, associam-se valores a lugares, e uma certa teleologia da história é sugerida pela forma como se tornam visíveis as figuras de liderança de que Manuel será seguidor, figuras que representam as etapas de um processo ainda em curso sendo nossa tarefa detectar os seus sinais.

Em *Deus e o diabo*, a ideia é, de início, denunciar a exploração do trabalho e expor as condições materiais de vida dentro da ampla unidade geográfica do sertão. O longo *travelling* de abertura do filme, traz a vista aérea do sertão com a tela integralmente tomada pela terra árida, um quase deserto sem horizonte visível (separação céu-terra). Após longo movimento da direita para a esquerda, dá-se o corte seco com o mergulho radical na morte vista em *close-up*, contraste dramático, experiência de choque. A cabeça de uma vaca já em decomposição ocupa toda a tela; os dentes à mostra reforçam a dimensão grotesca e o cenário sinistro da morte do gado se amplia até que o contracampo revele o rosto de Manuel a observar o desastre que terá consequências em sua vida.

Esse primeiro *travelling* vai encontrar sua contrapartida formal no longuíssimo *travelling* final, em sentido contrário, da nossa esquerda

para a nossa direita, que vai acompanhar a corrida de Manuel e Rosa em fuga pelo sertão depois da morte do cangaceiro Corisco, de quem eram seguidores. O final vai completar a moldura do filme que condensa a metáfora que opõe o sertão e o mar. O sertão como experiência real de trabalho e miséria, ponto de início da jornada dos protagonistas; o mar, imagem final de *Deus e o diabo*, como ponto utópico de chegada materializado pela montagem que o faz invadir a tela quando, do ponto de vista das personagens, ele permanece fora da vista, evocado pelo imaginário da canção que vem reiterar a metáfora da transformação social, nos termos poéticos em que foi profetizada pela voz das duas figuras antitéticas da rebeldia de que Manuel, na sucessão das estações de sua travessia, se faz seguidor: Sebastião, o líder religioso messiânico, e Corisco, o último cangaceiro, sobrevivente do massacre do bando de Lampião, o emblema máximo dos bandidos sociais vingadores. Vale ao longo do filme a reiteração da fórmula: "o sertão vai virar mar, o mar virar sertão", condensada na oposição imagética que marca as duas faces da moldura do filme, lance inicial e lance final.

Após o prólogo que define o sertão como lócus da morte, do trabalho e do sofrimento, a primeira ruptura se dá com a revolta de Manuel diante da trapaça do seu patrão na divisão dos resultados do seu trabalho. Transgressor, perseguido, ele busca proteção e passa a seguir Sebastião, o líder messiânico. Esta adesão à experiência religiosa o leva ao isolamento em Monte Santo, lugar simbólico em que os beatos serão massacrados pela intervenção de Antônio das Mortes. A fábula do filme de Glauber enraíza no próprio sertão todos os agentes que intervêm na jornada, de forma a tornar o sertão um microcosmo fechado capaz de, por isto mesmo, se constituir em alegoria da totalidade da nação subdesenvolvida. O agente repressivo não é o

exército que vem da cidade, mas esta figura enigmática de Antônio das Mortes, produto do imaginário local.

Ele é apresentado como figura do enigma e agente da repressão que, no entanto, adquire ao longo do filme o sentido de uma libertação de Manuel e Rosa dos equívocos da revolta conduzida em nome de Deus ou do diabo. Em movimento da esquerda para a direita, ele se apresenta no seu caminhar que destaca seus paramentos e o rifle que porta de maneira ostensiva, exibindo a sua condição de matador, cujos mandatários, embora donos do poder e beneficiários da ordem vigente, encomendam ações que ultrapassam este sentido pragmático da repressão imediata para alcançar um sentido transcendente que se esclarece na medida em que Antônio retira do caminho do camponês os líderes cuja subversão encontra limites porque embalada por imaginários que desenham um mundo às avessas que lhes retira a impulsão maior rumo ao futuro.

O massacre dos beatos, perpetrado por Antônio das Mortes, irá cumprir o acordo pago em espécie pelo Padre que o contrata para acabar com os hereges, numa clara evocação do episódio histórico de 1897, quando o exército da República, acreditando-se embalado pela razão universal, dizimou os seguidores do líder religioso Antônio Conselheiro, que haviam se reunido em Canudos, retiro espiritual de preparação para o momento do cataclisma, o do sertão virar mar, segundo a fórmula profética. O casal Manuel e Rosa, sobrevivente, é levado pelo próprio cego narrador-cantador da história ao encontro de Corisco, o último cangaceiro, sobrevivente de outro massacre: o do bando de Lampião (que, na história, se deu em 1938). A alegoria condensa o tempo histórico e separa as fases da jornada para que a *mise-en-scène* acentue a superioridade da violência sobre a reza, pois

Sebastião e Corisco são compostos de maneira oposta, o Santo fechado em seu orgulho, despótico, numa representação mediada pelo olhar e pela oposição de Rosa que termina por matá-lo no momento em que Antonio, o infalível, consuma o massacre. Corisco, ao contrário, contribui para o debate da questão da justiça e reconhece seus limites, sua condição de último representante de uma perspectiva inviabilizada pela repressão. É seu debate que leva Manuel a avançar em seu modo de entender o papel da violência na história, tarefa em que é ajudado por Rosa, que se aproxima para o encontro com Corisco, com o qual ela reencontra a sua sexualidade recalcada desde a adesão de Manuel ao Santo.

Num filme muito mais voltado para o debate conceitual sobre a legitimidade da violência do oprimido do que para a composição de um espetáculo próprio ao filme de ação, o interesse de Glauber é definir uma gradual superação das formas limitadas de revolta, ao mesmo tempo em que as elogia como etapas necessárias rumo à revolução que virá sem a cegueira de Deus e o Diabo, como diz o próprio Antônio das Mortes, contraditório portador da ação infalível de repressão-libertação que move a história.

Manuel, enquanto camponês, traz a hesitação, rumina seus pensamentos, mas nele se faz valer o impulso de justiça, a revolta do oprimido, sem a qual não há mudança. A experiência da jornada não afirma heróis de mármore, monumentais, mas figuras que na sua força e fragilidade, são preparatórias à efetiva Revolução que se anuncia na repetida metáfora central do filme: o sertão vai virar mar e o mar virar sertão. Tal enunciado tem a forma da profecia e aparece tanto na voz de Sebastião, quanto na de Corisco; o que coloca as duas formas de rebeldia camponesa conhecidas na historia brasileira como prefiguração

da revolução dentro do esquema teleológico próprio ao realismo figural tal como explicado por Erich Auerbach (1993), em sua análise da tipologia bíblica. Em outras palavras, as personagens contraditórias – nem boas, nem más – se movimentam numa dialética que torna o caminho da salvação uma vocação humana a se realizar num futuro que, posterior às experiências representadas no filme, é também algo que se projeta no tempo futuro em relação ao próprio momento de um embate histórico decisivo em 1963-1964.

Neste caso, a rima criada na oposição entre os dois *travellings* de início e fim condensa a oposição entre a opressão real e a libertação do momento utópico anunciado pela profecia. As vicissitudes e sofrimentos da vida no sertão se opõem ao futuro que tornaria concreta a utopia –a revolução social (o mar). Tal lógica da profecia se materializa na última sequência em seu efetivo *travelling* final, como observei, em sentido contrário ao inicial. Consumada a execução de Corisco, o último cangaceiro, Manuel e Rosa, sobreviventes, se projetam na desabalada corrida pelo sertão. Primeiro movimento em linha reta num percurso de volteios do corpo e do pensamento, esta corrida contrasta com os movimentos em circulo que marcaram todo o filme; nisto traz nítida a potência, define um vetor que, no entanto, só ganha sentido imediato como FUGA – ou pura disponibilidade de seres que expõem sua contingência, fragilidade, longe daquela marcha heroica de Reyes e Beatriz. O sentido da salvação vem ser afirmado pela autoridade do narrador oral que, conforme a tradição, oferece o seu conselho, a sua certeza, repete a profecia. Esta se confirma na vigorosa imagem do mar que invade a tela.

Se Glauber estabelece a oposição entre presente (de sofrimento) e futuro (superação) em termos da oposição sertão/mar, a efetiva

Revolução ainda está fora do alcance: Manuel não chega ao mar. Estes corpos a correr no final sinalizam um potencial que se projeta no futuro da coletividade como agente dessa teleologia que preside o processo que levará a nação a um momento de fundação, quando a história efetivamente começar. Para Glauber, a nação ainda não existe. Seu filme, ao contrário do *western*, não celebra a passagem da barbárie à civilização supostamente consumada no passado que se recapitula, A sua alegoria da esperança é uma projeção futura. Por ora, o sertão inferno é a figura do mundo.

Moderno e reflexivo: o elegíaco na recapitulação da experiência mexicana de John Reed

Reed, México insurgente (1971) é o filme em que Paul Leduc evoca a figura de John Reed, traduzindo passagens do livro do jornalista tão especial das primeiras décadas do século XX. (REED, 2010) O homem que, antes de testemunhar a revolução bolchevique em 1917, fez a sua viagem ao México como correspondente de guerra, homem de esquerda alinhado aos ideais encarnados nos exércitos de Pancho Villa e Zapata. Trata-se de outro momento do cinema mexicano, longe da chamada idade de ouro de celebração nacional dos tempos heroicos nos moldes de Emilio Fernandez.

Síntese da viagem de Reed, o primeiro *travelling* que abre o filme traz a imagem em *close-up* da roda da charrete, que faz a travessia do território para marcar a chegada do jornalista e expor o tom de sua conversa com o condutor, que o introduz em aspectos mais imediatos da realidade cuja configuração ele já conhece. Nesta chegada, começa a aprofundar o seu olhar na relação direta com a realidade da guerra em

sua escala micro (os episódios em que ser verá envolvido), e em sua escala macro (a visão mais lúcida do processo geral e de seu lugar como correspondente cujos escritos devem projetar a experiência da luta em distintos cantos do mundo).

Abre-se com este *travelling* fechado, porém sugestivo, o percurso de Reed no México, mas não teremos no fim o fechamento da moldura por um *travelling* em sentido contrário para marcar a volta do visitante que recolheu seu aprendizado e supostamente encarnaria em sua marcha de corpo presente um sentido da história da Revolução Mexicana, fosse a tônica do filme a exaltação daquele momento histórico que vimos assumido por Emílio Fernandez como um marco da fundação nacional.

Paul Leduc descarta o motivo da narrativa de fundação e faz da viagem de Reed um motivo de indagação, de perplexidade, de momentos elevados de solidariedade revolucionária e elogio da amizade, contrastados por momentos em que se expressa uma liderança que não se apresenta como a executora da marcha inexorável da história, mas como aquele conjunto de militares que querem a transformação controlada e não estão envolvidos no labirinto de uma guerra que se mostra complicada, não tão segura em sua marcha rumo à vitória. A experiência de Reed e dos mexicanos é representada em seu aspecto de incerteza, numa sequência de episódios em que o jornalista observa, descreve, interroga, faz amigos e inimigos, é ameaçado por uns, apoiados por outros, tratado como o grande amigo Juanito pelos mais valorosos com quem debate ideias, terminando quase sempre bem-aceito no seio dos revolucionários.

Em meio a esta experiência, as cenas e imagens da guerra acentuam o cotidiano e o chão espinhoso das batalhas incertas,

deixando claro que há muita confusão no processo, momentos de sintonia na ação e momentos de caos e dispersão, tal como mostrou Carlos Fuentes no extraordinário romance *A morte de Artemio Cruz*, o oposto do que vemos em filmes monumentais como *Napoléon*, de Abel Gance, em que a visão de águia do líder daquele que vê, do alto de sua lucidez, o conjunto nos oferece a lógica de uma movimentação complexa. Neste sentido da ausência de coordenadas, temos uma sequência que expressa o ponto limite das aflições de Reed no confronto com uma percepção dos movimentos inevitavelmente desencontrados. Os revolucionários comandados pelo general Urbina (da Divisão Norte de Pancho Villa) enfrentam uma surpreendente ofensiva dos "colorados" e devem sair de forma apressada, retirar-se pelo terreno que não oferece direções claras. Reed não consegue ser integrado na luta, não consegue um cavalo. Perdido, se reencontra e se perde novamente. Resta correr em fuga, como aconteceu com Manuel no momento da morte de Corisco numa sequência com a qual Paul Leduc certamente dialoga.

A sequência é longa e dramática na renovação do caos nas ocasiões em que a corrida de Reed parece adentrar num terreno menos incerto e que ele pode decodificar, chegando a um contato efetivo com outras figuras em fuga para ordenar a sua ação e retirá-la do isolamento que, afinal, termina por se impor e se radicalizar, lhe trazendo uma experiência limite de insegurança que se revelou central em sua experiência no México. Destaco aqui o momento mais emblemático desta solidão quando tudo se canaliza para um longo *travelling* em que a câmera o acompanha na desabalada corrida em que ele está irremediavelmente só. Ele insiste, avança resoluto, mas fica exausto, diminui o ritmo. A corrida ganha uma dimensão simbólica, não só pela

duração, pela ausência de sentido neste movimento de desgarrado, fora do lugar, mas também pela tenacidade de um gesto em que o apelo da vida fala mais alto. Não há comentário musical, elementos extradiegéticos. Só o travelling, a corrida e o extraordinário efeito do ruído dos seus passos cercados de silêncio, sinal contundente da solidão em seu ponto limite. A longa duração desta figura do homem em fuga condensa uma condição humana extrema (não domínio do tempo, incerteza, possível colapso, sobrevivência).

Este é um ponto de sua passagem pelo México, onde Reed teve, ao longo do percurso, um salto de consciência desenhado nos seus debates, conversas e posições que vão compondo a crescente convicção sobre o lado em que está, apesar de que nas entrevistas com homens da cúpula como Carranza, observa os rumos duvidosos da revolução em que os combatentes exibem o seu machismo e sua filosofia popular da guerra, sua moral, mas também chegam a denunciar o abismo entre a celebração dos camponeses na capital quando em contato com os militares chefes, e depois seu abandono, na terra que, no seu retorno, se mostra igual, com a mesma elite no poder e nenhuma reforma agrária em andamento, tal como explicita muito bem no filme quando a figura de um revolucionário, no seu retorno, se confronta com a decepção e a perda de esperança, a amargura de quem vive uma perda de sentido em seu salto na luta armada pela transformação radical. Estamos no lado avesso ao da monumentalização do processo revolucionário e suposta refundação nacional.

Reed, como herói, não se fixa no território fazendo de seu encontro com uma soldadera o momento de impulsão para uma partilha de destino que seria celebrada numa marcha final. Sim, em sua experiência no campo de batalha ele encontra uma soldadera, numa

noite, para um momento de repouso e sexo que parece ter também uma dimensão de abrigo essencial de solidariedade mútua, mas tal encontro é efêmero, pois no dia seguinte há que partir e retomar aquela movimentação que nos impressiona, principalmente pela nossa dificuldade de aí sentir uma progressão. O encontro de Reed com ela é o selo de suas núpcias com o México em que a moça traz a imagem de uma tradição, de uma cultura, em suas roupas, em sua forma de se despir e de se deitar. Discreta, de gestos delicados, rosto sofrido, com os sinais da fibra que a mantém de pé em meio a um duro cotidiano. É o repouso da guerreira receptiva que completa a legitimação de Reed como parte da revolução. Mas não há o Eros domesticado na união estável que celebra a nova ordem ou sua promessa vigorosa. A revolução não se completou.

Reed, México insurgente traz a elegia dos combatentes, destaca momentos contrastantes, de fibra ou lirismo, mas tematiza o lado problemático da revolução. O que não significa mergulhar no ceticismo e esvaziamento de sentido, estando Paul Leduc longe de qualquer questionamento do que os textos de Reed em seu livro expressaram como entusiasmo, mobilização e esperança. A perspectiva deste seu mergulho no encontro entre Reed e a Revolução Mexicana se define com ênfase no balanço promissor feito da combinação entre a narrativa da voz *over* e o *travelling* final, também da esquerda para a direita, tal como o da abertura do filme. Vejamos o desfecho de seu relato da vida do escritor enquanto a câmera descortina a paisagem mexicana para reafirmar os seus aspectos já dramaticamente trabalhados ao longo do filme.

Na última sequência, quando os revolucionários de Pancho Villa invadem a cidade estratégica de Torreon, a caminho para a capital do

país, vemos Reed a celebrar o momento quebrando uma vitrine para marcar a ruptura com a ordem que a posse da cidade virá subverter. É a última imagem do rebelde imerso no México e sua paisagem infinita que o filme exibe, não na forma clássica do *chiaroescuro*, mas na feição mais rude que se aproxima de Glauber Rocha. Ressalta a terra árida, o deserto-labirinto que não produz o senso de se estar em casa. Uma iconografia das dificuldades, das limitações humanas num mundo em que natureza e história definem temporalidades que parecem movidas por forças que não será fácil dominar. Para o torneio final, o elogio ao jornalista-escritor-herói, se projeta no travelling que traz a fluência da viagem de trem –um olhar pela janela invisível. A câmera percorre os mesmos espaços inóspitos (como os de *Deus e o diabo*), na mesma direção tomada na corrida de Manuel e na do próprio Reed na sequência, que comentei, de sua fuga marcada pela ausência de coordenadas e pela experiência de uma vulnerabilidade sem redenção, onde está ausente um sentimento de sintonia com o sentido da história maior. No final, a voz *over* vem completar os dados biográficos do escritor militante e sua dedicação à causa revolucionária até sua morte em 1921.

O movimento da história é agora a pura energia do *travelling*, sem personagem, sem agente propulsor encarnado numa figura humana. Esta, ausente, é substituída aqui por uma imagem conceitual da esperança num filme realizado em 1971, num momento dominado pelo senso de urgência voltado para uma nova reflexão crítica sobre a agitação dos anos 60 em que a repressão violenta de uma agitação estudantil, verdadeiro massacre, já mostrara o lado conservador do PRI e a gravidade dos impasses da revolução há longo tempo interrompida, conforme analisa Adolfo Gilly, como lembrado acima.

O contemporâneo: a violência na geopolítica das cidades e a delinquência empresarial na cidade arquipélago

O cinema de Beto Brant tem assumido o debate franco com a conjuntura social, tocando em uma de suas pautas mais sensíveis: a prática sistemática da violência. Há sempre, no centro, personagens que a assumem como projeto ou, pelo menos, a aceitam como uma alternativa legítima, dentro da "lei da selva" em que se transformou a modernidade que navega ao sabor quase exclusivo dos interesses privados.

Embora em situações bem distintas, os protagonistas de Beto Brant trazem esta condição comum de se engajar em ações que ativam determinadas engrenagens –ou nestas se encaixam pensando que delas sairão sem sequelas. Porém, na medida em que a ação avança, eles perdem o controle da situação, confrontam o desastre.

O invasor (2001) focaliza o universo da empresa, a política do dinheiro flagrada no momento em que velhas amizades e interesses egoístas entram em rota de colisão. Ivan, o protagonista, aceita participar de um complô para matar o sócio majoritário da construtora, que não aceita a adoção de um esquema de corrupção para alavancar os negócios da empreiteira. Gilberto, o outro sócio de Ivan, mais à vontade no crime, concebe o assassinato como forma de fazer avançar os negócios. A partir desta adesão ao projeto, Ivan vai cumprir o trajeto dos personagens de Beto Brant: confrontar o abismo. Experiência de que ele parece ter uma premonição quando acompanha Gilberto em sua incursão pela periferia para a conversa com a figura do matador que será contratado para se incumbir da tarefa. A cena, desde o início, se

constrói a partir do olhar deste que está em seu terreno e recebe os seus contratantes, sentado à mesa de um bar, palco da conversa em que Gilberto fala em nome dos empresários, com Ivan calado o tempo todo. Anísio, o matador, assume o tom autoritário de "dono do pedaço" que, embora aceite o contrato e depois vá cumprir a tarefa, neste momento impõe sua imagem de centro do poder. Sua fala ameaçadora, notadamente nas referências ao silêncio de Ivan e na sua impaciência de cobrador, ganha maior efeito porque ele permanece fora de campo, invisível, numa posição indicada pelo olhar dos interlocutores na direção da câmera. Gilberto, cauteloso, assume uma postura asseguradora da confiança; Ivan, emudecido e encarando fixamente o matador, condensa a dimensão gótico-expressionista da cena que se estampa em sua fisionomia assombrada, o olhar fixo e o rosto compondo a máscara mortuária que antecipa o seu futuro destino. É como já ele estivesse encarando a própria morte já prenunciada na figura e no poder especial de que re reveste a *voz* emitida por quem está no extracampo.

A partir desta abertura, vamos acompanhar os movimentos das personagens pelas passagens da cidade de São Paulo, que separam as ilhas de "vida segura" das ilhas de perigo iminente, que os bem-nascidos evitam frequentar, numa cartografia da violência bem própria a uma aglomeração urbana caótica, mas onde, apesar de tudo, distinções são feitas quanto ao tipo de ordem e jogo do poder que impera em cada canto. Nos caminhos da iniciação de Ivan no vale-tudo, prevalecem as suas aflições e arrependimentos diante das implicações de um gesto que, reticente, praticou como uma anomalia a ser esquecida, mancha a se dissolver no tempo. O sócio-líder, no entanto, vai demonstrar que tal medida é parte de um sistema, um estilo de gerir empresas e de

administrar investigações policiais turbinadas por propinas, com o qual o protagonista terá de ajustar contas.

O dado original nesta experiência é que o agente executor do crime, de outra classe e normalmente mantido à distância, atravessa aqui a barreira e se insinua no mundo dos ricos – a empresa, a casa, a família. É o invasor, a periferia que vem ao centro para expor a verdade deste. Anísio, cumprida a tarefa, aparece nos escritórios da empresa com ar de intimidade e de parceiro com direito adquirido. Quer continuar seus serviços na sede dos negócios, oferece proteção, faz o jogo da chantagem e desconcerta os contratantes ao quebrar a regra do "cumprir o contrato e esquecer", servir aos ricos e desaparecer para repetir o mesmo jogo com novos clientes. Anísio quebra este pacto e vai além: o seu estranho poder se canaliza para a sedução da filha do sócio assassinado. Primeiro, faz uma visita à moça, encontrando-a à beira da piscina na mansão da família; depois, a leva para conhecer, um pouco como turista, o seu espaço na periferia: o filme salta para um passeio de carro por esta região da cidade, quando estamos ao lado da moça em sua descoberta de um mundo social que desfila na tela embalado pelo que tematiza o "complexo Zona Sul", ocasião para um longo *travelling*, que descortina um espaço cheio de vida e problemas estampados nas fachadas de casas vistas de perto e no feitio das ruas, tudo em contraste com as vias expressas que atravessam a cidade, em que os sinais de vida se reduzem ao desfile metálico dos carros.

Tal movimentação instala um jogo de espelhos peculiar pelo qual se revelam certas afinidades, uma dialética do estranho-familiar que domina a relação entre os sexos e entre os espaços da cidade. Centro e periferia se interpenetram, seja nos *travellings* a céu aberto em que a rua é sinistra, desumana, seja nos "inferninhos" apinhados de gente. O

percurso do olhar ressalta a relação promíscua entre poder econômico, prostituição e crime. De início, na zona cinzenta, Ivan desliza sem perceber que no terreno social minado a lógica define ser ele a próxima vítima, ele que se revela uma espécie de invasor às avessas cujo resíduo de consciência moral e medo o fazem pagar alto preço.

Uma vez separado da mulher, vive por um tempo a liberação de suas incursões na noite que, antes cercadas de segredo, passa a fluir sem entraves até o momento em que descobre que sua nova namorada é espiã de seu amigo-sócio, um dado que, uma vez avaliada a situação gerada pelas suas tentativas de quebrar o pacto com Gilberto (extensivo a Anísio), o leva à convicção de que é iminente o ataque. É preciso se proteger, andar armado, estar alerta. Inexperiente em tais cuidados, ele se desgasta, mergulha numa paranoia crescente que encontra a ocasião para explodir quando, tarde da noite, esgotado, tem um acidente. Furioso, sai do seu carro para o confronto com jovens pobres, que entende como mais afinados ao mundo de Anísio do que ao seu. Está naquele tipo de zona que sempre atravessa protegido pela velocidade de seu carro. Agora, sem esta vantagem, no encontro cara a cara com estas figuras do bairro em transição, na avenida semideserta, ele, assustado, saca da arma. Discute, mas nada se resolve. Decide pela retirada a pé, a arma ainda na mão. Aos poucos, a marcha lenta se transforma em desesperada corrida.

Temos então mais uma sequência em que o *travelling* resume o destino do protagonista. Sua corrida às cegas, em sua duração desmedida, oferece a imagem grotesca de um empresário desgarrado com a arma na mão a correr pelo asfalto. O longuíssimo *travelling* faz desfilar uma paisagem urbana de ruínas e de transição, de modernidade e de favela recortada, de sinais de abandono e degeneração, feiúra

completa, grotesca, tudo cortado pelo asfalto ostensivo que resultou do rasgo feito pela nova avenida que vai acelerar nova área de negócios e arquitetura empresarial ostensiva.

Compõe-se a catástrofe do sujeito perdido num espaço desolado que é bem distinto daquele inferno da longa fuga de John Reed, mas igualmente marcado pelo esgotamento ao final, tudo aqui vivido pela pressa de um condenado em pânico, distante da imagem heroica da caminhada do sertanejo de Lima Barreto. Se a cidade moderna repõe o círculo de violência, que antes tematizou no campo, não há lugar dentro desta figuração expressionista para a marcha da dignidade. Nem lugar para uma trilha sonora a projetar esperanças e falar da vocação universal do homem para a liberação (o mar), como o faz a voz do narrador no filme de Glauber Rocha. A música aqui presente é criação de um grupo de Hip Hop da periferia de São Paulo, o grupo Pavilhão 9, cujo nome deriva de um setor do presídio do Carandiru em que mais de uma centena de detentos foram massacrados pela polícia. Quando a solidão no espaço vazio da avenida repõe os termos mais fundos da deriva de Ivan, a música, na linguagem direta e sincopada do Pavilhão 9, fala do capitalismo, "aqui suicida", reitera que "a bomba vai explodir", e desenha o colapso geral. A travessia do protagonista recolhe tais conotações em seu corpo, em sua desorientação, em seu desespero de pequeno homem, um indivíduo contra quem até a câmera parece conspirar em sua proximidade persecutória a flagrar sua vulnerabilidade.

Corte seco. O rosto de Ivan assustado agora destrava a voz e fala com alguém no espaço *off*, que o "depoimento" dele nos faz ver ser um delegado a quem ele comete o desatino de denunciar Gilberto. Caiu na toca do lobo, pois seu interlocutor é o mesmo delegado que vimos em

conchavos com o seu sócio. Está anunciada a sentença de morte.

A sequência final trará Anísio de volta à cena, para selar o destino de Ivan - o encontro inesperado como ponto nodal na configuração da catástrofe social na urbe contemporânea.

Comparado com *O invasor*, *Amores Perros*, de Alejandro Iñarritu, traz uma estrutura mais complexa no plano narrativo e é mais amplo em seu cenário de operações que também inclui o terreno da delinquência empresarial que se apresenta em distintos setores que parecem não ter conexão entre eles, dada a distância entre seus recursos e seus estilos, mas que terminam por compor um jogo de espelhos na produção acelerada da morte, da imagem fetiche e do lixo. Emerge daí a oposição entre a fluência suicida de uma sociedade automotiva –digamos maníaca na vertigem do consumo– e a montagem gradual de uma experiência isolada de resistência que, no final, implica na recusa mais incisiva da dinâmica da cidade. Quando o protagonista desfaz o seu vínculo com a ciranda das máquinas e dos revólveres, resta o seu caminhar para longe da cidade e do contemporâneo, movimento que será assumido aqui em outra chave, como passagem a outro patamar de experiência, não apenas como agitação do ser desesperado numa condição limite, sem saída.

Ao se movimentar pela Cidade do México, na virada de século, o filme compõe uma dramaturgia que procura trabalhar o emaranhado complexo das redes urbanas onde a coexistência de setores e classes apartados na vida cotidiana não elimina os encontros inesperados, pelo contrário, faz deles acontecimentos emblemáticos. Uma de suas melhores figuras é o desastre que *Amores Perros* torna espetacular como ponto de partida para a construção do painel da cidade.

O filme se abre com o *travelling* sobre o asfalto que atravessa rápido a tela exibindo as faixas amarelas que tornam mais nítida a velocidade e o movimento em linha reta, o avanço inexorável que conota energia e traz a promessa do desastre que acabará por acontecer. O espectador acompanha as peripécias de uma perseguição de carros em meio ao trânsito da cidade, motorista histéricos a processar a adrenalina, levando ao paroxismo as excitações que impulsionam suas refregas. Há o momento em que o carro dos jovens perseguidos se choca com outro carro que saberemos adiante ser o de uma *top model*, Valéria, a bela moça que, perdida em seus pensamentos, aproveita o sinal verde para avançar na esquina e levar a pancada que produzirá uma ruptura radical em sua vida.

A cena do acidente será repetida, ao longo do filme, de vários ângulos de modo a formar o triângulo básico de sua geometria.

No primeiro vértice, a violência juvenil dos pobres, a rivalidade na exploração dos combates até a morte entre cães treinados para o espetáculo feito do paroxismo de competição que excita o machismo e faz circular o dinheiro entre os jovens, não sendo raro que a luta dentro da arena animal se espelhe nas retaliações entre os humanos, conforme o resultado do combate, como aconteceu na situação que, veremos depois, antecede a cena da perseguição. Tal violência do grupo está encarnada em Cofi, o cão ferido pelo dono do animal que acabara de matar na arena, dono que, por sua vez, Octavio, em seguida, matou e saiu em fuga. Cofi está a sangrar no banco de trás do carro, cumprindo o circuito de mercadoria brutalizada pelos jovens cuja fuga alucinada resulta no acidente. A vida dos jovens se desenha no filme, num misto de melodrama doméstico na triangulação sexual-amorosa entre Octávio, seu irmão violento e a cunhada, até que a morte do irmão num

assalto e a rejeição da cunhada tomada pelo sentimento de culpa deixem o ex-dono de Cofi a ver navios, sozinho na rodoviária onde marcara encontro com ela.

No segundo vértice, temos a figura feminina da publicidade que o desastre virá retirar do circuito das imagens-fetiche, fazendo-a se confrontar com uma mutilação que quedará cruel. Sua dor e imobilidade expõem a outra face desse contexto de hedonismo e velocidade de que até agora ela era um ícone dos mais célebres. A mutilação destrói a sua carreira e, apesar da solidariedade de seu amante, Daniel, o magnata da mídia que se separa da mulher para ficar ao lado dela nessas circunstâncias, sua cena de despedida do filme é um momento de dor levado ao extremo: junto à janela do seu apartamento, ela na cadeira de rodas e Daniel de pé a seu lado constatam que o imenso outdoor com sua imagem, do outro lado da rua, foi retirado. Fim de carreira, dissolução total de quem havia se tornado uma encarnação limite do fetichismo.

No terceiro vértice, temos El Chivo, o *clochard* andarilho, um misto de pistoleiro de aluguel que ora sai à rua como um catador que recolhe o material abandonado, ora como o matador que vai à caça. Ele é a figura que entra na engrenagem e sai dela, mas predomina, em seu caminhar pela cidade, a figura do *outsider* cercado de cachorros, que criam à sua volta um espaço próprio que o separa de tudo o mais, como a carcaça dos automóveis separa as outras personagens de seu entorno. É emblemática a tomada de cena numa colina da cidade em que vemos sua figura à distância, cumprindo sua rotina de recusa da tecnologia, de dedicação aos cachorros e da cata de lixo, em contraste com o movimento dos carros que cruzam em alta velocidade o campo visível, no intervalo entre a câmera e El Chivo, que permanece à parte do

circuito, que o filme reitera como a tônica de uma urbanidade à deriva, iludida com suas demonstrações de energia.

É preciso tal alheamento para que ele possa exercer, neste ambiente urbano em tudo longe do que era típico ao *flaneur* do século XIX tematizado por Walter Benjamin, esse duplo papel de flaneur-catador a caminhar pela cidade e cuja presença fortuita no local do acidente o conecta à trama dos jovens: ele observa o impacto e os gritos, e decide salvar Cofi, tornando-o mais um membro da família substituta, feita de cachorros, que ele criou em sua morada na periferia da cidade. Sua aparência de indigente parece anular sua identidade e seu passado, torná-lo ser genérico, mas aos poucos as cenas de uma intriga familiar e seu repetido culto por fotografias de seu passado trazem dados de uma vida doméstica perdida lá no momento em que militou na luta armada contra o regime e foi preso. Agora, como matador de aluguel (um Anísio muito peculiar), ele se vale de uma competência adquirida naquela militância revolucionária que o levou, quando na cadeia, a um estranho enredamento com o submundo da policia corrupta e dos ricos que pagam para que alguém os livre de quem os estorva, tal como os empresários paulistas de *O invasor*. Forma enigmática de transferir o antigo élan subversivo para uma perversa reinserção no mundo dos negócios que contrasta com sua aparência marginal e sua prática de colecionador de quinquilharias.

Conectados pelo encontro inesperado tipicamente urbano, os personagens revelam, cada qual no seu ritmo, as histórias que fazem do tríptico armado por Iñarritu uma alegoria do presente que guarda relação irônica com as promessas de harmonia da narrativa de fundação de *Enamorada*: estamos no México no momento da derrota do PRI, partido que por longo tempo no poder, rentabilizou em seu benefício o

emblema da Revolução. O que se exibe é a fragmentação, a desordem dos afetos, a crise da família, as brigas fratricidas, as relações perversas com a natureza (os animais, mas não só), a violência como prato cotidiano.

Desordem no mundo de Eros e no mundo da Polis. Desta desordem, interessa aqui a esfera de El Chivo, mundo a que o acidente acrescentou o cão sobrevivente que, tal como seu novo protetor, foi lançado na violência e, tal como ele, não consegue refrear a disposição adquirida no aprendizado com os jovens: na nova casa, ele mata todos os cães de seu novo dono, destrói sua família substituta num lance traumático que oferece um espelho sinistro para El Chivo e se faz um ponto de inflexão no seu esquema de vida. Abalado, ele decide não cumprir mais os contratos com seus clientes burgueses que, por sua vez, têm a sua versão limite: um empresário contrata a morte do próprio irmão. Na recusa, ele monta uma cena irônica, prendendo os dois irmãos em sua casa para um ajuste em que deverão assumir a brutalidade no seu próprio corpo ao disputar, embora amarrados, a posse do revólver ali perto deles no chão, primeira peça que El Chivo abandona para marcar uma nova vida. Deixa a casa-museu de quinquilharias com um novo rosto sem barba, distinto agora na roupa e na postura. Tira uma foto com o novo rosto para deixar na casa da filha, que o vimos observar de longe em distintos momentos do filme, notadamente na cena do enterro de sua ex-mulher, mãe desta moça. Sente que chegou a hora de explicar tudo, inclusive o acordo que ele fez lá atrás com a mãe dela: combinaram que diriam à filha que ele havia morrido.

Agora, dá o ar da graça para dizer que está vivo. Reassume seu nome, Martin, e empreende o gesto liberador que vem se anunciar

através do melodrama familiar, quando penetra no apartamento da filha, deixa seu novo rosto pregado numa foto familiar e grava a mensagem, que recapitula o passado e expressa sua dor quando explica à filha os seus motivos de militante associados à vontade de viver um mundo melhor com ela, no limite construir este novo mundo para ela. Expiação da culpa, sua fala define o elenco das perdas –da família, da filha, do sonho revolucionário que não se realizou.

Perdas que se desdobram no abandono final de uma sociedade que ele vê caminhar para a catástrofe, como se sinalizou desde o *travelling* da abertura com o movimento rápido das marcas no asfalto, condutoras ao desastre. Deixa para trás todo o seu mundo de relações afetivas e de bens residuais, de que se livra antes de partir somente na companhia de Cofi que, levado pela corrente, é o companheiro da peregrinação, que a câmera decide não acompanhar de perto, recusando aquele procedimento que nos ocupa aqui nesta reflexão: o *travelling*. Temos um último plano geral fixo, ao final, quando o vemos se afastar, na companhia de Cofi (rebatizado Negro), rumo à natureza, sem roteiro explicitado. O enquadramento é dominado pela terra calcinada, não por uma paisagem idílica. Trata-se de uma imagem monumental em que vale o destaque para o solo, a terra escura, o crepúsculo, a compor o cenário deste caminhar da dupla de matadores aposentados que desaparece no ponto de fuga. A recusa do *travelling* é por si só um enunciado de interrogação, indefinição de destino e de não sintonia com esta marcha, uma observação lacônica, que retira qualquer impulsão enérgica, de abertura de novos horizontes, que se poderia associar a este par insólito formado por Martin e Negro, o cão renascido.

Houve a marcha de *Enamorada*, os *travellings* na terra árida de

Lima Barreto, Glauber Rocha e Paul Leduc; houve o asfalto interminável de Beto Brant que levou Ivan ao desastre. Retorna agora o solo natural, mas não tanto, pois não há nenhuma conotação de terra virgem, nenhum motivo de retorno às raízes, muito menos promessa contida nesta dupla que se afasta. No entanto, é sugestivo contraste entre esta textura enrugada de não direcionalidade e aquela lisura do asfalto e suas marcas amarelas orientadoras das máquinas velozes, lá no início. Martin se instala num cenário crepuscular que, no entanto, se ajusta ao seu caminhar que o afasta daquilo que o filme desenhou como competição, darwinismo social.

De um lado, nesta espécie de pós-tudo, o gesto de Martin se projeta em uma zona de indefinição, sem pressa de afirmar um horizonte de chegada que pudesse sugerir algo como uma refundação, admitido que isto pudesse existir. Desencantado, ele se retira da história (ou foi esta que já se eclipsou no mundo que ele abandona?). Se há a negação de qualquer vetorização do tempo neste plano fixo, a imagem, no entanto, deixa implícita uma dimensão afirmativa no gesto de Martin-El Chivo sugerido por sua recusa do *travelling* final num filme que tomou este movimento de câmera, em seu início, como a figura do que há de pior no contemporâneo.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

AUERBACH, Erich. Figura comme prophétie en acte ches les Pères de l'Église. In: *Figura*. Paris: Éditions Belin, 1993.

GILLY, Adolfo. *La revolución interrumpida*. México D.F.: Ediciones Era, 1994.

HOBSBWAM, Eric. *Bandits*. New York: Dell Publishing Co., 1971.

REED, John. *México insurgente*. São Paulo: Boitempo, 2010.

SOMMER, Doris. *Foundational Fictions*: The National Romances of Latin America. Berkeley, University of California Press, 1991.

TUÑON, Julia. *Los rostros de un mito*: personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández. Ciudad de México: Arte y Imagen, 2000.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*: Glauber rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983. (2ª edição, Cosac Naify, 2007).

Comédias industriais argentinas e brasileiras do período 1930-1950: uma comparação

Flávia Cesarino Costa

Assumo aqui as quatro hipóteses colocadas por Arthur Autran em seu artigo "Sonhos Industriais" (AUTRAN, 2012), sobre as diferenças entre o cinema argentino e o brasileiro durante a década de 1930. Estas hipóteses são as seguintes:

Em primeiro lugar, os profissionais estrangeiros que trabalharam no cinema foram acolhidos de forma diferente nos dois países. Enquanto na Argentina eles são acolhidos profissionalmente nas produções cinematográficas desde os anos 1930s, no Brasil, ainda que vários trabalhem no cinema, eles são rejeitados ideologicamente.

Em segundo lugar, há diferenças na experiência profissional dos produtores de filmes. Na Argentina, havia uma ligação profissional destes produtores com o comércio, o negócio ligado ao que o povo consumia como cultura, ao setor de diversões, ao tango, aos sainetes criollos, ao teatro popular de revista. Mas no Brasil os produtores de filmes se identificam com uma tradição cultural mais elitizada, avessa ao samba e ao carnaval, e próxima da atividade jornalística.

Em terceiro lugar, a influência da tradição da música popular e do teatro popular é aceita na Argentina, mas de aceitação problemática no

Brasil. Quer dizer, de alguma forma a questão do potencial subversivo do "popular" no cinema não preocupava os produtores argentinos, mas incomodava bastante os produtores brasileiros.

Finalmente, há uma influência do Estado sobre a atividade cinematográfica que é muito maior no Brasil do que na Argentina. No Brasil este Estado influente tem efeito "deletério", nas palavras de Autran: "entre o estado e o público cinematográfico da época, os produtores brasileiros decidiram-se pelo primeiro" (2012, p. 129-130), enquanto que na Argentina a pressão do Estado sobre os produtores cinematográficos existia, mas não convencia, porque não havia ali leis protecionistas.

Portanto, enquanto o cinema argentino soube, desde os anos 1930, lucrar com as preferências populares através da produção de enredos musicados e cômicos, o cinema brasileiro conheceu um período lucrativo de aceitação popular apenas quando abraçou as chanchadas dos anos 1950. Em ambos os países sempre houve um divórcio entre as demandas de massa – ligadas ao riso, à diversão popular, à música e aos enredos maniqueístas– e as aspirações dos críticos pertencentes às elites. Entretanto, se na Argentina os produtores de filmes alinharam-se às demandas populares, no Brasil os produtores cinematográficos optaram por alinhar-se às elites.

Ainda segundo Autran, a indústria cinematográfica argentina foi comandada por empresários com larga experiência na comercialização e distribuição de produtos culturais, sensíveis ao gosto popular, enquanto que no Brasil os produtores de filmes desprezaram a faceta comercial do cinema e preferiram associar-se não ao gosto popular, mas às demandas do governo, que estava mais interessado no potencial de propaganda desta mídia, e não em suas promessas comerciais.

Por conta destas diferenças poderíamos indagar se seria possível comparar os cinemas dos dois países a partir de suas etapas industriais, incluindo ainda uma dupla indagação, a saber, perguntar como aparecem, nestes filmes, os antagonismos tanto de classes quanto de gênero.

O problema é que na Argentina esta fase industrial (ou de estúdios, com grande produção de filmes) acontece entre 1933 e 1942, antes do primeiro peronismo, na chamada "era de ouro" (o termo é do historiador Domingo Di Núbila). Já no Brasil a fase industrial acontecerá depois do primeiro governo populista de Getúlio Vargas, a partir do pós guerra.

O ponto de partida da reflexão é, aqui, buscar como as relações de classe e de gênero podem aparecer nos filmes do período clássico-industrial dos dois países. Mas é um procedimento arriscado porque compara situações desiguais e não contemporâneas entre si, já que o desenvolvimento urbano e industrial de Argentina, bem como o crescimento da produção cinematográfica, tomaram impulso nos anos 1930s e 1940s, enquanto que no Brasil a industrialização e a modernização mais intensa de algumas áreas, que resultaram em estímulo à atividade cinematográfica, só tomarão força nos anos 1950s.

No Brasil, não há produção industrial de cinema nas décadas de 1930 e 1940. O filme de ficção desaparece em todas as regiões menos Rio de Janeiro, porque aí, com a atividade radiofônica intensa, começam a ser produzidos musicais carnavalescos e comedias adaptadas do teatro nos estúdios Cinédia e Sonofilmes, que tiveram êxito por incluir a música popular nos filmes. Aí vai-delinear-se, pouco a pouco, o gênero cinematográfico que reconectará o público brasileiro com o cinema nos

anos 1950s: a chanchada carioca. Mas antes, neste início, os produtores não tinham muito êxito em transformar a aceitação popular desses musicais em uma atividade industrial. Os filmes eram fabricados nos estúdios cariocas de forma quase artesanal, e frequentemente despertavam o desprezo dos críticos (GALVÃO & SOUZA, 1984, p. 477).

Nas outras partes do Brasil, a atividade de produção cinematográfica manteve-se unicamente pela atuação do governo. Entre o inicio dos anos 1930, até o final da década de 1940, a atividade cinematográfica paulista sobreviveu com a produção de documentários, em especial os noticiários cinematográficos, que sustentavam a ideologia oficial do Estado Novo através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). A censura torna-se então sistematizada, e o governo exige orientar os temas e a estética dos filmes. Como explica Arthur Autran, a ação do Estado prejudicou a atividade do cinema como industria ao retirar do cinema a oportunidade de regular-se pelas leis de mercado.

Se os produtores argentinos tinham grande experiência na distribuição cinematográfica, e na relação comercial com o público popular, seus pares brasileiros preferiram aceitar tanto a condenação da crítica cinematográfica em relação à conexão do cinema com a cultura popular, como também as demandas educativas e políticas do governo Vargas, fabricando filmes totalmente divorciados de uma preocupação comercial. Entre os produtores de filmes e inclusive entre os críticos mais importantes do Brasil, existia uma rejeição bastante elitista em relação à presença do teatro de revista e da música popular, o que afastava o cinema de um compromisso com o público. Como resume Arthur Autran, os produtores brasileiros tinham dificuldades para sobreviver por causa dos “laços débeis existentes entre o público e o

cinema nacional" e por fazer produções "padronizadas segundo os parâmetros culturalistas do Estado brasileiro".

O cinema brasileiro conheceria um período lucrativo de aceitação popular apenas quando chegou a abraçar as chanchadas no final da segunda guerra, produzidas pela Companhia Atlântida, fundada em 1941, justo quando o cinema argentino entrou em crise. Com o êxito destas comédias musicais, que introduziam temas populares e rotinas do teatro de revista, do circo e do carnaval, os brasileiros talvez finalmente puderam ver algo de si mesmos no cinema e responderam dando lucro à indústria cinematográfica.

Se observamos alguns dos filmes destes dois blocos, a saber, as comédias cariocas e os filmes argentinos, tendo em conta que eles são comparáveis por envolverem uma produção industrial comercialmente sustentada e pela sua identificação com elementos da cultura popular, chama a atenção a diferença de tratamento dos conflitos sociais (de classe) e de gênero pelos dois blocos. Os filmes do diretor argentino Manuel Romero são um exemplo desta afinidade de um diretor com o comércio das diversões, com as preferências culturais populares e com a convivência com técnicos estrangeiros.

Romero era um trabalhador da noite portenha, criador de revistas e espetáculos populares, que se adaptou completamente ao cinema, demonstrando grande agilidade para agregar atores, cômicos e músicos de tango. Romero foi chamado para enfrentar o fracasso da produtora Lumiton com o melodrama *Ayer y Hoy* (1934). Num curtíssimo espaço de tempo, Romero juntou os atores Tita Merello e Fernando Ochoa, os comediantes Enrique Serrano e Severo Fernandez e inventou situações para que cada um deles fizesse o que os tinha tornando famosos em seus meios: tangos para Merello, textos para o declamador Ochoa,

números cômicos para Serrano e Fernandez. O filme se chamou *Noches de Buenos Aires* (1935) e foi um êxito que precedeu muitos outros.

Romero filmava muito rápido acumulando personagens e argumentos com muita precisão. Ele filmou a maior parte de suas produções para a Lumiton, mas também dirigiu filmes para outras produtoras. Romero ficou famoso por ridicularizar as autoridades e os personagens bem vestidos e educados da elite, ridicularizando as figuras pretensiosas e hipócritas. Manuel Romero foi o primeiro a criar personagens femininas ativas e de iniciativa como em *Mujeres que trabajan* (1938) e *La Rubia del Camino* (1938), desprovidas de preconceitos morais como em *Yo quiero ser bataclana* (1941) e até mesmo colocando em cena conflitos de classe, "desafiando a tendência a fingir uma imaginária homogeneidade social", como em *Isabelita* (1940) (PEÑA, 2012, p. 55-57).

Em *La Rubia del Camino* (1938), a atriz Paulina Singermann encarna Betty, uma jovem loira e rica que foge de casa e se envolve com um caminhoneiro, viajando de carona para a cidade grande. A jovem introduz o amado em seu mundo e isso quase destrói a relação entre eles, mas no final o amor vence. O filme é um *road movie* claramente baseado em *It happended one night*, de Frank Capra (1934), mas, diferentemente da produção norte-americana, traz uma forte influência do melodrama popular argentino, e não transmite a ideia de que as divisões de classe podem ser superadas, apontando, sim, para um irreconciliável abismo de ressentimentos. A protagonista Betty é bem mal-educada com os empregados e num dado ponto do filme, ao ser alertada pelo pai avô sobre as dificuldades da vida, diz "Mas eu sou rica! Eu não tenho nenhuma razão para trabalhar, ou lutar, ou sofrer!".

Mattew Karush chama a atenção para o fato de que o filme propõe

uma clara conexão entre classe, gênero e identidade nacional. Assim, o caminhoneiro Julián ensina a Betty uma "lição de argentinidade" quando ensina a moça a preparar um mate. Betty, por sua parte, tem esse nome americanizado que denunciaria sua falta de compromisso com a nacionalidade argentina. Mas Julián se recusa a chamá-la de Betty e utiliza o nome real da moça, Isabel.

Manuel Romero capta as questões de seu tempo ao trabalhar neste filme não apenas o antagonismo entre trabalhadores honestos e pobres de um lado e os ricos malvados de outro, mas também conecta a identidade nacional à diferença de classes, associando os pobres ao sentimento nacional e os ricos ao estrangeiro (KARUSH, 2007, p. 320-324). Além disso, o filme coloca o amadurecimento da mulher e as questões do gênero feminino como detonadores de transformações que levam à consciência nacional, ainda que as atitudes independentes do início o enredo resultem, no final, na subordinação que se requer da mulher que aceita o matrimônio.

Em *Mujeres que trabajan* (1938, Lumiton) ou *Elvira Fernandez, vendedora de tienda* (1942, Sono Film), outras duas comedias de Manuel Romero, também se trabalha o tema do conflito social e do papel da mulher. Em *Elvira Fernandez* a protagonista é a filha de um empresário que, inspirada por una estadia nos Estados Unidos, vai trabalhar incógnita na loja do pai e acaba liderando uma rebelião dos empregados contra as crueldades de um gerente sem caráter, que aproveita a necessidade de modernizar a loja como uma desculpa para demitir indiscriminadamente. Os trabalhadores, mobilizados, enfrentam o patrão, fazem greve e brigam com os jornalistas. Elvira se torna amiga dos companheiros de trabalho. Janta com eles e todos cantam tangos. No final, o patrão faz várias concessões aos rebelados. "Não se pode

com esses socialistas", diz, num certo momento, um convidado do empresário, quando fica sabendo que um grupo de empregados quer falar com o patrão na hora do seu jantar. Elvira também representa um tipo de mulher moderna que quer ser mais do que esposa e todo o enredo se passa a partir de sua vontade de agir sobre sua realidade.

Em *Mujeres que trabajan* também se menciona de forma explícita termos utilizados nas lutas políticas que muito raramente aparecem nos filmes brasileiros da época, como "sindicato", "esquerda", "Karl Marx" ou mesmo a palavra "socialismo". Neste filme, a pensão em que vive o grupo de empregadas de uma loja funciona como microcosmos dos choques de classe. Os conflitos começam quando chega aí Ana Maria, uma moça de uma família rica que perdeu tudo e que passa a ter que trabalhar e viver na pensão onde vive seu chofer. O argumento se transforma em choque entre patrão e uma das funcionárias, mas nunca perde a aparência de uma luta social mais ampla –por causa da presença de uma personagem declaradamente socialista, que sempre traduz os embates entre personagens em termos políticos. "De você, senhorita, não guardo nenhum rancor, mas é a sua classe que eu detesto", diz ela a Ana Maria quando a moça chega à pensão.

Não por acaso as agentes do entendimento ou da confrontação são mulheres, segundo a prática em curso na Hollywood dos anos 1930s, por exemplo, nos filmes de Frank Capra e nas *screwball comedies*, em que os gêneros masculino e feminino se confrontam e se reconciliam em nome da harmonia entre as classes. Como afirma Thomas Schatz, aqui "o ingrediente essencial é a promessa de comunhão sexual matrimonial num ambiente utopicamente sem classes sociais" (SCHATZ, 1981, p. 155), onde o antagonismo inicial entre os diferentes *backgrounds* dos parceiros se transformam em amor romântico. Então

misturar antagonismos de classe e de gênero já é um padrão vindo de Hollywood.

Várias comédias argentinas eram potencialmente subversivas aos olhos da crítica, mas seus produtores não estavam preocupados com isso. As comédias de Romero apelavam ao gosto popular e incorporavam o passado dele no teatro de variedades e como letrista de tangos, o que causava exasperação nos críticos preocupados com a popularidade de seu estilo de comédia. Já as chanchadas brasileiras dos anos 1950, como se sabe, eram vistas com muitas reservas tanto pelos críticos como pelos produtores de filmes.

A ambivalência entre a polarização de classe e a integração nacional que Mattew Karush detecta no cinema argentino dos anos 1930s, também aparece nos filmes brasileiros dos anos 1950, mas estas polaridades se resolvem de maneira diferente nos grupos brasileiro e argentino. As comédias de Romero, por exemplo, desembocam em conflitos frequentes, enquanto que as chanchadas terminam com variados tipos de conciliação carnavalesca. Ademais, se nas comedias portenhas o trabalho tem valor positivo, nas comédias cariocas e até nas paulistas o trabalho aparece como una condenação ou como atributo dos que não podem evitá-lo.

Apenas para citar um exemplo brasileiro, podemos tomar *Samba em Brasília* (1960, Watson Macedo) uma chanchada carioca do final da década. Neste filme, como em várias outras chanchadas, os conflitos entre classes sociais terminam em inevitável conciliação. A protagonista Tereza é uma improvável empregada doméstica branca e loira, vivida por Eliana Macedo. Tereza é humilde, mora na favela e é porta-estandarte na escola de samba. Trabalha como cozinheira numa casa elegante. Junto com os outros empregados, ajuda a patroa a ficar bem

na vida social fazendo macumbas e convencendo os ricos e esnobes de que o samba e a alegria são a esperança da união nacional. Num dado ponto, enfrenta o elitismo das socialites que a querem humilhar por não conhecer os compositores de música clássica. Ela responde que prefere bossa nova e começa a cantar e a dançar um samba de caráter ufanístico e com toques jazzísticos tocado por Bené Nunes, até que os ricos se rendem à música popular. Mas isso já é em 1960.

Outras diferenças se abrem na luta entre feminino e masculino. Neste quesito, aparentemente, a conciliação brasileira cede espaço à confrontação, com o machismo e o paternalismo mais desafiados do que nos filmes argentinos que visionamos. Tanta diferença, no entanto, aponta um risco metodológico. Ela indica que talvez não seja possível , como acreditamos no começo, comparar tempos tão diferentes, separados por grandes avanços e mudanças nas relações de gênero. Além disso, quando o populismo chega à Argentina em meados dos anos 1940, a conciliação entre classes passa a figurar no cinema exatamente como nos filmes brasileiros.

O problema é que, como demonstra Clara Kriger em seu livro *Cine y peronismo* (2009, p. 235 e segs.) quando a Argentina chega aos anos do primeiro peronismo (entre 1942 e 1950), o que vemos é um intensa presença, nas tramas, de dinâmicas de conciliação de classes. Isto é visível, por exemplo, num filme do próprio Romero, rodado em 1947, *Navidad de los pobres* (Sono Film) ou em *Alma de Bohemio* (1949, Julio Saraceni), *Dios se lo pague* (Luis Cesar Amadori, 1948, Sono Film) ou *El puente* (Carlos Gorostiza, 1949). Ela aponta nestes filmes finais de conciliação entre pobres e ricos como uma espécie de reflexo da situação política. Creio que este tipo de conciliação é também reflexo de um padrão característico dos gêneros cinematográficos que vêm dos

EUA.

Então é possível, mas problemático indicar, como afirmei antes, a presença de conciliação de classes como uma característica dos filmes brasileiros. Seria mais acertado pensar neste tipo de conciliação como uma marca dos populismos dos anos 1950s, presente tanto nos filmes brasileiros como nos argentinos. Talvez seja mais produtivo comparar as obras de um mesmo cineasta nos diferentes períodos argentino: na época de ouro (1933-1942) e nos anos do primeiro peronismo (1942-1950).

Esta constatação relativiza a utilidade de comparar estes dois períodos apenas pelo fato de serem anos de desenvolvimento industrial de duas cinematografias diferentes, pois a ocorrência ou não de populismos locais desequilibra o cotejo. Como, entretanto, empreender uma abordagem comparativa neste caso? Se a indústria cinematográfica da Argentina nasceu antes do populismo do primeiro peronismo, o cinema comercial brasileiro já nasceu dentro desta condição política. E, no entanto, há muitas semelhanças entre as duas cinematografias, que merecem ser comparadas.

Referências

AUTRAN, Arthur. Sonhos industriais: o cinema de estúdio na Argentina e no Brasil nos anos 1930. In: *Revista Contracampo*, nº. 25, dezembro de 2012. Niterói: Contracampo, 2012, pp. 117-132.

BASTOS, Monica. *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'Água, 2001.

GALVÃO, Maria Rita e Carlos Roberto de SOUZA. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris (org.). *História geral da civilização Brasileira,* Volume 4: Economia e cultura (1930-1964), São Paulo: Difel, 1984.

KARUSH, Mattew. The Melodramatic Nation: Integration and Polarization in the Argentinian Cinema of the 1930s. In: *Hispanic American Historical Review*, 87: 2. Durham: Duke University Press, 2007.

_____. *Culture of Class: Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina*. Durham: Duke University Press, 2012.

KRIGER, Clara. *Cine y peronismo*: el estado en escena. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.

PEÑA, Fernando M. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos - Fundación OSDE, 2012.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood genres*. New York: Random House, 1981.

Um "momento crítico de tomada de consciência latino-americana": o cinema moderno da América Latina e as letras

Maria Alzuguir Gutierrez

Cabezas cortadas (Glauber Rocha, 1970)

Em *Cabezas cortadas* (ROCHA, 1970), há um ditador foragido que espera e prepara sua morte enquanto um profeta infunde esperanças no povo. Não há um relato linear de fatos, mas uma atmosfera onírica em que se superpõem períodos históricos. A história é condensada e se exibem uma série de tropos ibero-americanos num espaço imaginário que poderia situar-se em qualquer lugar ou em lugar nenhum. Com este filme, Glauber Rocha estabelece todo um diálogo intertextual com a literatura da América Latina.

Chama atenção a proximidade da produção do filme com a data de publicação de três dos mais célebres "romances de ditadores": *El recurso del método* (CARPENTIER, 1974), *Yo el supremo* (BASTOS, 1974) e *El otoño del patriarca* (GARCÍA-MÁRQUEZ, 1975); e sua afinidade com eles no compartilhamento de temas e propostas formais. Alguns autores procuraram diferenciar os romances centrados no tema da ditadura, os "romances de ditadura", dos "romances de ditadores"

propriamente ditos, escritos nos anos 1970. Nos romances de ditadura, que remontam ao século XIX, o ditador não aparece como protagonista, mas se denunciam as consequências de sua tirania; o escritor tem um propósito extraliterário, mais do que estético. O romance panfletário, no entanto, teria contribuído a fixar o tipo do ditador de ficção, que permaneceu muito tempo como caricatura, personagem sombra (CASTELLANOS & MARTINEZ, 1981). Destes livros para os romances de ditadores dos anos 1970, rompe-se, segundo Ángel Rama, a distância entre poderoso e homens governados, que o contemplam a partir de fora. Agora os narradores se instalam na consciência da personagem (RAMA, 1982).

Glauber afirmou que o filme era uma "viagem borgeana pela obra de Shakespeare". No bardo, encontra um "método" capaz de "teatralizar a história" (ROCHA apud CARDOSO, 2007: 123). Segundo Jan Kott, a história em Shakespeare não se modifica, descreve círculos, sendo sempre a luta pela coroa, imagem do poder. Em Shakespeare, afirma Kott, "a disputa pelo poder é despojada de toda mitologia e mostrada em estado puro" (KOTT, 2003: 29). Trata-se da imagem mesma da história, ou a imagem do Grande Mecanismo. Segundo o autor, Shakespeare dramatiza a história pela condensação, a desembaraça da descrição, da anedota, quase do relato. A história, grande protagonista da tragédia, é concebida como vazia de sentido, ciclo atroz.

Já em outros filmes de Glauber havia sido detectada a presença de Shakespeare. Mas é em *Cabezas cortadas* que esta se torna mais evidente. No filme todo detalhe foi suprimido, ficamos somente com a queda do déspota, como no *Rei Lear*, uma queda física, espiritual, corporal, social. Além disso, há a forma grotesca com que a personagem do ditador se apresenta. Jan Kott afirma que, contemporaneamente (seu

livro é de 1961), o grotesco se ocupa dos problemas, conflitos e temas da tragédia. Segundo Kott, "a tragédia é um julgamento sobre a condição humana, uma medida do absoluto; o grotesco é a crítica do absoluto em nome da experiência humana frágil". Por isso, conclui o autor, "a tragédia conduz à catarse, enquanto o grotesco não oferece nenhum consolo" (KOTT, 2003: 129).

Já de Borges, vemos que Glauber toma sobretudo a ideia de uma "poética da leitura" (MONEGAL, 1980), ao realizar seu filme sobre elementos estruturais das peças de Shakespeare. Neste filme, Glauber concebe a criação artística como leitura, a arte como "discurso composto de discursos" (SARLO, 2007, p. 101-102), construindo, como Borges, sua originalidade na "afirmação da citação, da cópia, da reescritura de textos alheios" (SARLO, 2007, p. 17). Glauber compartilha com o escritor argentino a liberdade na atitude com relação à tradição a que está destinado o artista das "*orillas*" (idem).

A ideia de uma "viagem borgeana pela obra de Shakespeare" leva a pensar no debate que se fazia contemporaneamente na América Latina sobre uma personagem do bardo, Caliban, de *A tempestade* (SHAKESPEARE, 1611). Em 1971, Fernández Retamar publicava o ensaio "*Caliban*". De acordo com ele, em 1969 alguns escritores antilhanos haviam reivindicado a figura de Caliban, entre os quais Aimé Césaire, com sua *Une tempête – d'après la* Tempête *de Shakespeare, adaptation pour um théâtre nègre* (CÉSAIRE, 1969), em que Caliban se torna guerrilheiro negro e Ariel, a representação do intelectual, é um escravo mulato de Próspero.

Para o poeta e ensaísta cubano, não há metáfora mais acertada para nossa situação cultural, nossa realidade, que esta de Caliban, que aprendeu a língua de Próspero para maldizê-lo. Fernández Retamar se

pergunta o que são nossa história e cultura senão a história e a cultura de Caliban. No entanto, ao propor Caliban como nosso símbolo, Retamar se dá conta de que "tampouco é inteiramente nosso," também se trata de uma "elaboração estranha", mesmo que a partir de nossas realidades concretas. Mas, ele se questiona, como eludir completamente esta estranheza? Retamar argumenta através de outro exemplo: o termo *mambí* – palavra imposta pejorativamente pelos inimigos, mas reivindicada pelos independentistas cubanos, que tomaram com honra o que era injúria. Para Retamar, esta é precisamente a dialética de Caliban.

Do traçado histórico das diversas retomadas da personagem, Retamar passa a um elogio ao anti-imperialismo de Martí e então ao ataque contra alguns escritores latino-americanos contemporâneos, em quem parece enxergar Ariéis servidores de Próspero. Em texto de 1986, "*Caliban revisitado*", Retamar situa o ensaio original no contexto que o produziu. Era o momento da polêmica em torno da revista *Mundo Nuevo* e do "caso Padilla", quando, indignados com o *mea culpa* do poeta após um mês de detenção, uma série de intelectuais fizeram, de Paris, uma carta ao governo cubano em que questionavam o fato. De acordo com Retamar, estas foram algumas das chispas para a redação de "*Caliban*". No texto de 1986, o ensaísta cubano parece querer fazer justiça a Borges, resgatando sua importância a despeito dos ataques feitos no ensaio original, em que havia afirmado que Borges, por fazer da escritura um ato de leitura, por afirmar que nossa tradição está na Europa, seria um "típico escritor colonial" (RETAMAR, 2003, p. 69), e seus escritos, "testamento atormentado de uma classe sem saída" (idem, p. 71).

De Borges, Fernández Retamar passava a atacar o trabalho de

Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, de 1969, por impor o esquema estruturalista ao estudo de nossa literatura. Para Retamar o auge linguístico, quando a vertente estruturalista parecia ter "napoleonizado" as outras ciências sociais, tinha razões ideológicas; e a historicização implicada no estruturalismo seria "própria de uma classe que se extingue" (ibidem, p. 78). Retamar rejeita a perspectiva de Fuentes, segundo a qual "somente a partir da universalidade das estruturas linguísticas se pode admitir, *a posteriori*, os dados excêntricos de nacionalidade e classe" (FUENTES apud RETAMAR, 2003, p. 79).

Paradigmático do que eram os debates no momento em que Retamar escreveu "*Caliban*", é o livro *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. Trata-se de compilação de artigos publicados em 1969 na revista *Marcha* por Óscar Collazos, Cortázar e Vargas Llosa. Um texto de Collazos, "*La encrucijada del lenguaje*", motivou réplicas de Cortázar e Vargas Llosa, que haviam sido mencionados no ensaio. O texto de Collazos atacava autores latino-americanos que abraçaram o estruturalismo e a noção da autonomia da linguagem; pois, para ele, a literatura da América Latina deveria estar atrelada à realidade. Collazos menciona, no artigo, as discussões em torno de Borges, e se posiciona contrariamente à ideia de, na avaliação do trabalho de um escritor, separar política e literatura. Para Collazos, atitude intelectual e obra literária deviam coincidir. Ele escrevia contra certa literatura em que ele enxergava um menosprezo à realidade. E citava o exemplo do livro de Carlos Fuentes, *Cambio de piel* (1967), questionando se deveríamos "nos confinar na artificialidade de um cosmopolitismo radical" (COLLAZOS, 1976, p. 29).

Ao ser citado por Collazos, Cortázar se vê na obrigação de

responder. E o faz em artigo também publicado na revista *Marcha*, em dezembro de 1969. De acordo com Cortázar, já não havia nada que fosse estrangeiro, todo escritor tinha direito ao patrimônio cultural universal. Ele afirma a necessidade de deixar de lado a confusão entre literatura e política. E faz troça daquelas pessoas que, em seu complexo de inferioridade em relação a Borges, dizem-se comprometidos, "realistas", tentando negá-lo por razões políticas. Cortázar argumenta que a realidade do escritor ultrapassa o contexto sociocultural, sem por isto "dar-lhe as costas". O escritor argentino defende a distinção entre a função intelectual e crítica e a criação narrativa, que podem dar-se simultaneamente ou não. Cortázar afirma que um "contista ou romancista não o é por crítico, mas por criador" (CORTÁZAR, 1976, p. 54). Ao artista cabe a busca por formas experimentais, "abertas", afirma Cortázar. Contra o "conteudismo" da cobrança da representação do "contexto sociocultural e político", ele sugere "enriquecedores deslocamentos" da realidade, capazes de revelar suas várias camadas. De acordo com Cortázar, uma realidade imaginária e multiforme estava sendo questionada em nome de um " 'dever' que ninguém nega", mas que não esgota o campo da literatura (CORTÁZAR, 1976, p. 68). Ele termina asseverando que romance revolucionário não é só o de conteúdo revolucionário, mas aquele que procura revolucionar o próprio romance, sua forma; e que os escritores devem ser "revolucionários da literatura mais do que literatos da revolução" (CORTÁZAR, 1976, p. 76).

Vemos assim que, entre o final dos anos 1960 e o início dos 1970, na América Latina, a ideia de uma reapropriação "anticolonial" de Shakespeare, Borges e o estruturalismo estavam no centro das discussões. Glauber, então, com sua "viagem borgeana pela obra de

Shakespeare", intervinha no debate de maneira prática. O cineasta havia dito que seu filme era estruturalista. O filme toma de Shakespeare a estrutura do "grande mecanismo": um poderoso em decadência, a chegada de um Messias – e se resume a isto. Não há precisão de que ditador é este, de onde vem exatamente etc., e sobre o pastor muito menos, eles não têm história, um antes e um depois, são mera encarnação de uma estrutura que se repete. E exatamente esta forma é que expressa o seu conteúdo, porque o filme é sobre esta repetição como algo que nos caracteriza. Por isso Diaz é sempre o mesmo, que voltou e voltará. Glauber usa o estruturalismo, a intertextualidade (procedimentos que costumam confinar a leitura no âmbito do texto), mas para tratar da história, de uma história cuja tendência é repetir-se. Assim, o que põe em prática com *Cabezas cortadas* é um "latino-americanismo transgressivo"[10] que reivindica Borges, estruturalismo, Shakespeare, numa devoração antropofágica e livre.

Una pelea cubana contra los demonios (Tomás Gutiérrez Alea, 1971)

A pesquisa histórica em que Alea se inspirou, *Una pelea cubana contra los demonios* (ORTIZ, 1959), é obra da maturidade de Fernando Ortiz, o grande pensador da cubanidade e estudioso da cultura afro-cubana. O livro relata um episódio da inquisição em Cuba. Trata-se de conflitos em torno da mudança da vila de Remédios para outro local: um padre denuncia o contrabando – o comércio com não espanhóis –e o perigo de ataques piratas, para propor a mudança de todo o povoado para outra área. O detalhe é que a *finca* para onde o padre planeja mudar a vila é de propriedade sua.

Há várias idas e vindas no conflito, entre as autoridades do vilarejo e o governo central da ilha e até do império. Por fim, a decisão é favorável aos alcaides, que defendem a permanência da vila no lugar original. Entre um de seus ardis para convencer a todos da necessidade da mudança, o padre começa a alardear a presença de demônios no lugar, declarando ter contado mais de oitocentos mil deles, um dos quais fala através da boca de uma escrava. O suposto demônio prevê maldições para o povoado caso este não seja deslocado; o padre chega a celebrar cerimônia com o Santo Sacramento para fazer um sorteio com nomes de possíveis destinos para o povoado, e também a registrar em cartório as profecias do demônio.

Ortiz põe o foco da interpretação do evento histórico no fator econômico do conflito, a questão da propriedade da terra para onde o padre pretendia deslocar a população, e encontra também motivações econômicas na resistência à mudança por parte dos alcaides: eles perderiam o trabalho já investido na vila de Remédios e se distanciariam do mar, cuja proximidade facilitava o comércio, vital para a economia local.

Para compreender as diferentes decisões do governo central a respeito do problema em Remédios, Ortiz remete ao estado de "Guerra Fria" que era vivido entre o Estado e a Igreja, já que esta lhe trazia prejuízos econômicos ao concentrar grandes extensões de terra em suas "*manos muertas*". Com relação ao contrabando, Ortiz supõe que, junto com os produtos, chegavam do exterior livros e ideias, e concebe o contrabando de então como forma de luta contra o monopólio estatal.

Para além da dimensão econômica, Ortiz interpreta o conflito como um embate entre a velha teologia e o novo humanismo laico que ia surgindo. Ele discorre a respeito do autoritarismo teocrático, do

efeito terrorista das crenças e da Igreja Católica, em que o Inferno nada mais é do que uma instituição repressiva para manter a ordem e a religião, *instrumentum regni*. Enquanto isto, os alcaides representariam uma mudança de mentalidade, a formação da consciência burguesa, o caminho do homem novo. O conflito se resume então a um embate entre dogma e racionalismo, barbárie e razão.

Num dado momento, o autor supõe que o conflito ainda possa vir a repetir-se, de maneira mais ou menos aberta, com linguagem atualizada, mas "fundamentalmente com os mesmos espíritos. De um lado os demônios como expressão de crenças eclesiásticas terroristas, e do outro o ceticismo demonífugo e liberador das consciências" (ORTIZ, 1973, p. 518). Ortiz recorda palavras de Jose Martí para uma explicação conclusiva do problema da vila de Remédios: trata-se daquele...

> estado medroso e indeciso a que desciende la razón allí donde impera un dogma único e indiscutible"...; como escribió José Martí; quien pensaba que "el predominio de un solo dogma es funesto al desarrollo de la mente y el carácter de un pueblo, máxime si es autoritario y fanático (MARTÍ apud ORTIZ, 1973, p. 214-215)

Com tudo isto, fica bem claro que o filme de Gutiérrez Alea admite uma leitura alegórica, como foi logo percebido pelos críticos da época. É impossível não enxergar nele uma crítica ao dogmatismo e à intolerância de certo setor da cultura cubana de então; à instrumentalização do espírito religioso ou de uma ideologia; uma chamada de atenção ao problema do bode expiatório; e uma metáfora do isolamento –tanto pelo bloqueio externo como pelo autobloqueio –, que impede um desenvolvimento orgânico pleno[11].

Pode-se pensar que Alea tenha usado a obra de Ortiz como pretexto para fazer sua crítica ao dogmatismo e à intolerância, por

outro lado o que se nota da leitura de Ortiz é a surpreendente "fidelidade" do filme ao livro[12]. Boa parte das sequencias do filme já estavam descritas no livro, e mesmo a sugestão de uma relação entre esta história do século XVII e o presente, que em Ortiz se expressa no uso de termos em voga no momento da escrita, de caráter político (ele compara, por exemplo, o número de demônios a um "movimento de massas", comenta a tensão entre a Igreja e o Estado em termos de "Guerra Fria" etc.). É o próprio Ortiz quem faz a analogia com o presente e é também ele que sugere a adaptação do livro em filme.

Deve-se observar como, mais do que uma adaptação de *Una pelea*, o filme de Alea remete a vários elementos importantes da obra de Ortiz: o fenômeno da transculturação, que se exemplifica principalmente na música mas também se manifesta em outros aspectos da vida na Vila de Remédios. Também remete à *cubanía* que foi "*brotada desde abajo*", no contato entre negros e brancos pobres (ORTIZ, 2002). O filme incorpora ainda o barroquismo de Ortiz. E, talvez o mais importante, a ideia de que "cubano" é o processo, e por isto o isolamento só pode impedir o desenvolvimento cultural.

La nación clandestina (Jorge Sanjinés, 1989)

Para a leitura da obra de Sanjinés, e de *La nación clandestina* em particular, é útil uma aproximação ao chamado neoindigenismo literário da região andina. Analisando a transfiguração do indigenismo em neoindigenismo, Antonio Cornejo Polar afirma que o indigenismo "clássico" deixa de ser hegemônico a partir dos anos 1940, para ser deslocado por uma narrativa urbanizada. Segundo Cornejo Polar, o indigenismo consiste no cruzamento entre duas culturas, duas sociedades, a partir do lado "ocidental" das nações andinas. O autor

lembra Mariátegui, que diferenciava o "indigenista" do "indígena". O indigenismo seria obra de mestiços, não no sentido biológico, mas no sociológico, histórico e cultural. Sua definição, nas palavras do crítico:

> Dicho de ánimo puramente ejemplificatorio: las capas medias urbanas aplican sus atributos culturales (la escritura en español, las convenciones artísticas de raíz europea etc.) y su ideología e intereses sociales (el positivismo o el marxismo, la necesidad de asumir la representación de toda nacionalidad etc.) para interpretar y comprender (según se trate de la producción o de la recepción) la naturaleza de una realidad otra, la indígena, que es agraria, oral, quéchua o aymara y cuyo imaginario obedece a otras racionalidades, y cuyos intereses sociales no siempre son compatibles con los del sujeto productor-receptor del indigenismo. Por supuesto, un segundo análisis puede demonstrar que lo indígena es capaz de escapar del marco del referente e influir en otras instancias del proceso de producción (POLAR, 1982).

A distinção entre o referente do discurso indigenista (o índio) e o produtor e o receptor deste discurso (as camadas urbanas e ocidentalizadas dos países andinos) é compreendida por Cornejo Polar, em outros trabalhos seus, através do conceito de heterogeneidade, com que caracteriza a convergência de dois sistemas sócioculturais diversos dentro de um mesmo espaço textual (POLAR, 1982). De acordo com o crítico, o indigenismo dos anos 1920 transforma os suportes ideológicos e as convenções artísticas do indianismo, constituindo-se num movimento antioligárquico, com vínculos com o socialismo, tornando-se parte do debate sobre o caráter das nacionalidades andinas, da "questão nacional". Cornejo Polar afirma que, apesar de suas contradições, este indigenismo conseguiu destruir estereótipos hispanistas e gerar uma consciência nacional mais identificada aos indígenas e mestiços.

Com o tempo o indigenismo se desenvolve, surgem textos que, embora ainda ligados à tradição indigenista, a transformam, pela introdução de perspectivas mais antropológicas do que sociais, pela diluição do tom de denúncia e reivindicação, pelo recurso a novas técnicas e procedimentos narrativos, e assim por diante. Trata-se do que se convencionou chamar de "neoindigenismo", parte de um movimento mais amplo na narrativa latino-americana, modernizada pelo circuito internacional, mas ainda embebida na matriz estético-ideológica do regionalismo. O neoindigenismo possui uma dinâmica modernizadora, porém adentra no húmus cada vez mais profundo das sociedades andinas, o que lhe confere uma dupla capacidade de preservação e mudança (POLAR, 1994). Já não se trata do mundo andino interpretado com os atributos da modernidade, mas da *modernidade vista a partir de uma perspectiva aderida à racionalidade indígena*, o que Martin Lienhard chama de "*indigenismo al revés*" (LIENHARD apud POLAR, 1994).

Vários elementos do desenvolvimento do indigenismo ao neoindigenismo na literatura, conforme descrito por Cornejo Polar, nos permitem pensar a obra de Sanjinés e sua evolução estética. Em primeiro lugar, o próprio *parti pris* de se usar uma forma artística ocidental (um longa-metragem de cinema, um romance) para tratar de um referente indígena. Sanjinés começa aproximando-se deste referente com uma preconcepção, uma tese, um roteiro fechado. A partir de seu contato com as comunidades indígenas, o indígena "escapa ao marco do referente", e passa a influir em outras instâncias do processo narrativo. Há algo de tese sociológica e de denúncia num primeiro momento, depois filmes diretamente militantes, que evoluem em direção a um olhar mais antropológico, à busca pelos testemunhos

dos próprios protagonistas das histórias que se narram, como ocorreu na escrita com o desenvolvimento dos livros de *testimonios*. Com *La nación*, Sanjinés volta a um cinema autoral, no entanto a forma não é mais aquela de *Ukamau* (SANJINÉS, 1966), aqui o indígena já não é apenas parte do universo representado, como afirma Cornejo Polar, mas da "perspectiva a partir da qual se enuncia o relato", a estrutura narrativa está impregnada pela "cosmovisão andina".

Numa aproximação da obra de Sanjinés à literatura, alguns paralelos poderiam ser traçados, por exemplo, entre certos procedimentos formais encontrados pelo diretor para a representação do referente indígena, e aqueles elaborados por José Maria Arguedas em sua escrita ficcional. Há, na obra dos dois artistas, o achado da personagem coletiva como maneira de dar expressão à integração do indivíduo à coletividade, que observaram nas comunidades indígenas. Em Arguedas, isto encontrou formalização através do desaparecimento da primeira pessoa do singular como base narrativa e da imposição do plural em determinado momento de *Los ríos profundos* (ARGUEDAS, 1958), ou da composição de uma obra coral em *Todas las sangres* (ARGUEDAS, 1964), romance em que a voz do narrador é uma no meio de um coro de vozes, visto que os diálogos estruturam a obra (POLAR, 1973). Há também a busca pela representação da concepção andina de um mundo integrado, em que cada elemento da natureza e o homem são unos; o que observamos no uso da movimentação de câmera e do plano-sequência nos filmes de Sanjinés, e nas descrições presentes em *Los ríos profundos*, que, carregadas de subjetividade, revelam absoluta intimidade entre sujeito e objeto (POLAR, 1973).

Elemento importante na obra de Arguedas (Cornejo Polar, 2003; Lienhard, 1990), a transposição ao espanhol da oralidade indígena pôde

ser resolvida, no cinema de Sanjinés, com a presença direta do idioma falado, ou pela recorrência às formas da narração oral – o testemunho em *over* de *El coraje del pueblo* (SANJINÉS, 1971), a presença do narrador em *El enemigo principal* (Jorge Sanjinés, 1974). *Ukamau* apresenta-se orgulhosamente como o primeiro filme boliviano falado em aimará, e o bilinguismo é um tema que recebe atenção neste filme, pois caracteriza o *cholo* Rosendo Ramos e sua esposa (ele fala aimará com os indígenas, mas, diante deles, emite solilóquios em espanhol). Em *La nación*, o fenômeno do bilinguismo marca os habitantes da periferia de La Paz.

Outra aproximação entre a obra de Arguedas e a de Sanjinés poderia ser pensada a partir da função da música na obra de ambos. Ángel Rama analisa a dupla função da incorporação da canção popular nos contos e romances de Arguedas. Por um lado, a canção tem a função mais elementar de tipificação e ambientação realista, por outro, oferece uma síntese dos significados superiores da obra, espécie de chave de tradução entre as duas culturas que aí estão em contato. Segundo Rama, a canção potencializa a tendência lírica presente nos textos de Arguedas, e pode servir à compreensão da própria estrutura de *Los ríos profundos* (RAMA, 2004). Em Sanjinés, observa-se sua importância fundamental em *Ukamau* e em *La nación clandestina*. No primeiro filme, a *quena* representa a cultura do índio, e também uma ameaça ao opressor; é um motivo formal essencial como elemento de tensão: o assassino ouve a *quena* como o castigo que se aproxima. Em *La nación*, a música, composição erudita a partir de motivos musicais andinos, confere sacralidade à paisagem. Com relação ao tempo narrativo, a superposição e imbricação de passado, presente e futuro como formalização da concepção andina do tempo, presente em *La nación*, é um dos elementos que chama a atenção dos críticos na obra

de Arguedas (LIENHARD, 1990).

A respeito de José María Arguedas, Cornejo Polar afirma que sua evolução literária deveu-se, por um lado, ao constante esforço por religar a linguagem narrativa ao mundo que a suscitava; por outro, à presença do leitor, já que o escritor estava preocupado não somente com a fidelidade à realidade, mas com a inteligibilidade de sua obra, visto que esta, abordando o universo indígena quéchua, devia ser transmitida a um leitor de idioma espanhol (POLAR, 1973). Em Sanjinés, também a preocupação pela inteligibilidade da obra é o motor de seu desenvolvimento estético. No entanto, seu caminho é o oposto: partindo do lado ocidental da sociedade boliviana, Sanjinés vai se aproximando cada vez mais da comunidade indígena, com quem produz seus filmes, num primeiro momento, e a quem busca como espectadores, em seguida. É a discussão das obras com este público popular e indígena que leva o cineasta a novas proposições formais[13].

Referências

BAREIRO, Saguier Rubén. Encontro de Culturas. In: César Fernández Moreno (org.). *América Latina em sua literatura.* São Paulo: Perspectiva, 1979. P. 3-24.

CASTELLANOS, Jorge; MARTINEZ, A. Miguel. El dictador hispano-americano como personaje literário. In: *Latin American Research Review*, 16/2, 1981. P. 79-105.

CARDOSO, Maurício. *O Cinema tricontinental de Glauber Rocah*: política, estética e revolução (1969-1974). Tese de doutrorado. São

Paulo: FFLCH-USP, 2007.

COLLAZO, Óscar. Encrucijada del linguaje. In: COLLAZO, Óscar; CORTÁZAR, Julio; LLOSA, Mario Vargas. *Literatura en la revolución y la revolución en la literatura.* México: Siglo XXI, 1976. P. 7-37.

CORTÁZAR, Julia. Literatura en la revolción y revolución en la literatura: algunos elementos a liquidadar. In: COLLAZO, Óscar; CORTÁZAR, Julio; LLOSA, Mario Vargas. *Literatura en la revolución y la revolución en la literatura.* México: Siglo XXI, 1976. P. 38-77

ÉVORA, José Antonio. *Tomás Gutiérrez Alea***.** Madrid: Cátedra, 1996.

FERNÁNDEZ Retamar. Caliban. In: *Todo Caliban*. San Juan: Ediciones Callejón, 2003. P. 21-112.

_____. Caliban revisitado. In: *Todo Caliban*. San Juan: Ediciones Callejón, 2003. P. 113-130.

GARCÍA-PABÓN, Leonardo. A proposito de la 'Nación clandestina'. In: *El cine de Jorge Sanjinés.* (Festival Iberoamericano de cine de Santa Cruz org.). Santa Cruz: Festival Iberoamericano de cine de Santa Cruz, 1999. P. 90-107.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. *Um "momento crítico de tomada de consciência latino-americana"*: o cinema moderno da América Latina e as letras. Tese de doutorado. São Paulo: ECA-USP, 2014.

KENNY, Sofía. *Buscando el otro cine: un viaje al cine indigenista boliviano.* Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo, 2009.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo.* São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LIENHARD, Martin**.** *La voz y su huella*: escritura y conflicto étnico-social en América Latina. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

ORTIZ, Fernando. *Historia de una pelea cubana contra los demonios.* Madrid: Ediciones Erre, 1973.

_____. Los factores humanos de la cubanidad. In: Rafael Hernández e Rafael Rojas (orgs). *Ensayo cubano del siglo XX.* México D.F.: FCE, 2002. P. 74-99.

POLAR, Antonio Cornejo. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.

_____. El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural. In: *Sobre literatura y crítica latino-americanas.* Cararas: Universidad Central de Venezuela, 1982. P. 67-85.

_____. El indigenismo andino. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina – palavra, literatura y cultura.* Campinas: Memorial/UNICAMP, 1994. P. 19-738.

RAMA, Ángel. Los dictadores latinoamericanos en la novela. In: *La novela en América Latina*: panoramas 1920-1980.
Bogotá: Procultura/Instituto Colombiano de Cultura, 1982. P. 361-379.

_____. *Transculturación narrativa en América Latina***.** México: Siglo XXI, 2004.

RODRÍGUEZ M., Emir. *Borges*: uma poética da leitura**.** São Paulo: Perspectiva, 1980.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas.* Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Ilha do desterro*, nº 51. Florianópolis: jul/dez 2006. P. 19-53.

O cinema moderno pós-1968 no Brasil, no México e na Argentina

Estevão de Pinho Garcia

Introdução

A partir de 1968 – compreendido aqui como um processo histórico amplo e não como uma simples demarcação cronológica –, algo se modifica na percepção do papel da arte e do artista e da relação de ambos com o mundo. Os conceitos tradicionais de "política" e de "arte política" são reavaliados e substituídos por interpretações mais abrangentes. No campo do pensamento, houve muitas vozes, às vezes dissonantes e até mesmo divergentes. No entanto, determinados teóricos podem ser destacados pelo alcance de suas influências no âmbito da estética e da cultura. Entre eles, podemos citar o pensamento de Theodor W. Adorno; Herbert Marcuse e a sua utopia de uma "sociedade estética"; a microssociologia de Erving Goffman; a antipsiquiatria de Ronald Lang; os escritos de pensadores marxistas pouco ortodoxos como Louis Althusser, Henry Lefebvre e Walter Benjamin; o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud; e, finalmente, Guy Debord e o seu *La societé du spectale*.

Fazendo parte deste contexto, o cinema, inexoravelmente, passa a

ser visto como um campo autônomo e independente que absorve e reinterpreta os outros campos a partir de si. O cinema não será mais compreendido como um instrumento para as outras áreas e sim o contrário. A realidade do cinema torna-se mais potente do que a realidade ordinária. A forma e a estética começam a carregar intrinsicamente o estatuto de compromisso político. Experimentar com a imagem e buscar novas linhas estéticas tornaram-se uma nova maneira de ser político, de fazer política.

A passagem dos anos 1960 para os 70 presenciou o questionamento de determinadas posturas e conceitos articulados pelo cinema moderno. Novas proposições a respeito da própria compreensão do cinema, ou melhor, da criação de imagens e de seu vínculo com a realidade aparecem nesse momento. Tal renovada maneira de se relacionar com o cinema e de conectá-lo com o mundo implicou necessariamente uma redefinição das relações estabelecidas entre cinema e sociedade e entre cinema e política.

Podemos afirmar que, antes da virada da década, os filmes declaradamente "políticos" participavam de uma guerra que ultrapassava o âmbito da estética. Com diferentes nuanças e orientações, houve correntes que consideravam o cinema como um instrumento de luta, um terreno de combate e uma tomada de posição a favor dos marginalizados e oprimidos. Determinadas posturas muito difundidas como a denúncia do cinema de evasão, a exigência de que o cineasta fosse o porta-voz da história coletiva e a crença na possibilidade de que o cinema serviria para aproximar o povo dos intelectuais expressavam nitidamente a força do seu compromisso político. No entanto, na virada da década, há algo que se transforma. Se antes a aproximação ao problema consistia em reivindicar uma linha

política, definir a natureza do cinema e mostrar que a segunda se enlaçava com a primeira, a partir de 1968, se inverte a ordem dos fatores e se trata, sobretudo, "de identificar os comportamentos do cinema, logo captar as suas implicações políticas e, por fim, projetar tais implicações em toda a sociedade. Mais do que da política ao cinema, o momento agora é de ir do cinema à política" (CASETTI, 1994, p. 208).

Novos ventos da modernidade cinematográfica sopram na América Latina

No contexto específico do cinema latino-americano moderno, aparecem na virada da década, paralelamente à hegemonia do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), cineastas isolados ou grupos que proclamaram de maneira intransigente a sua necessidade de experimentação. Entre os cineastas isolados se sobressaem os nomes dos chilenos Raúl Ruíz e Alejandro Jodorowsky e do peruano Armando Robles Godoy. E entre os coletivos ou grupos de realizadores se destacam o grupo CAM na Argentina e a produtora Belair no Brasil. Sem deixar de ser políticas ao seu modo, as correntes modernas latino-americanas surgidas a partir de 1968, elaboraram distintas formas de relação com o espectador, a sociedade e a cultura de seus países.

Desse modo, objetivamos analisar três exemplos representativos do cinema moderno latino-americano pós-1968: o cineasta chileno radicado no México, Alejandro Jodorowsky, o grupo argentino CAM e a produtora brasileira Belair, para identificarmos os seus elementos de ruptura ao NCL e suas renovadas abordagens estéticas da política e da sociedade de seus respectivos países. Antes, no entanto, faremos algumas perguntas. Sabe-se que tanto a crítica e a historiografia do

cinema latino-americano na maior parte das vezes identificaram o NCL como sinônimo de cinema latino-americano moderno em detrimento das dinâmicas surgidas após 1968, que foram ignoradas. Se tanto o NCL como as novas dinâmicas são consideradas como experiências do cinema moderno, o que de fato as separam?

Por que a crítica europeia se deslumbrou com o Cinema Novo e posteriormente com o cinema cubano pós-revolucionário e com o cinema militante argentino classificando-os como autênticos "movimentos" "latino-americanos" e rechaçou a dissidência considerando-a como uma simples cópia do cinema moderno europeu? Como devemos definir as dissidências e as reações aos Cinemas Novos? Devemos chamar essas dinâmicas pelo mesmo nome compreendendo-as como apenas uma radicalização estética de sua proposta original?

Continuamos vendo nas experiências modernas surgidas após 1968 estruturas narrativas singulares, durações temporais e construções espaciais distintas às do cinema clássico, opacidade e a busca de modos de produção alternativos. No entanto, é difícil conectar esteticamente o Jean-Luc Godard do Grupo Dziga Vertov à *Nouvelle Vague*; o Pazolini de *Teorema* (1968) e *Pocilga* (1969) ao *Nuovo Cinema* italiano; o Nagisa Oshima de *Diário de um ladrão de Shinjuku* (1969) ao cinema novo japonês; e até mesmo o Glauber Rocha de *Cabezas cortadas* (1970) ao Cinema Novo.

Uma vez que a descontinuidade narrativa, a autorreflexividade, a quebra do ilusionismo e a desnaturalização das atuações são características inerentes ao cinema moderno e foram utilizadas, sobretudo, para fazer refletir, frustrar ou agredir os seus espectadores, buscando romper com a identificação e a relação contemplativa próprias do cinema clássico, perguntamos: o que realmente mudou,

nesse momento, nos modos e estratégias de inscrição dos espectadores? Se tudo é cinema moderno, o que, de fato, os diferenciam? Temos aqui como uma possível resposta, a passagem do didatismo revolucionário para o choque profanador como método e da ideia de público-povo para a de público como espectador individual, como concepção.

Jodorowsky, CAM e Belair estão na mesma sintonia no que concerne a passagem de um determinado didatismo revolucionário para espetáculos provocativos em que o choque e a agressão seriam utilizados para retirar o espectador de sua habitual passividade e de sua tradicional atitude contemplativa. Veríamos então o abandono do didatismo e da ênfase na dimensão comunicativa tão característica da arte engajada latino-americana e a defesa da estética como bandeira e atitude política em si.

A estética dessa nova conjuntura deveria ser equivalente à potência da crítica que seria direcionada a uma sociedade complexa e caótica. Não se pensaria mais em um "povo" para o qual o artista enviaria a sua "mensagem" e o persuadiria para a sua "causa" e sim em um espectador individual que deveria ser atacado por meio de estratégias de agressão.

Desse modo, a relação entre fruição estética e crítica social se deslocaria do tema para a própria estilística e os processos formais. As provocações realizadas por esses filmes também se concretizariam, por meio da apropriação crítica e sarcástica de padrões comportamentais, político-culturais e de mitos identitários de uma nacionalidade em conjunção dissonante com uma discussão ampla sobre os meios de comunicação de massa e as transformações advindas de sua expansão na América-Latina.

Diante dos protocolos da cultura de massa, de um lado, e da tradição das vanguardas históricas, do outro, "essas novas dinâmicas ainda tinham como alvo de suas críticas o universo da indústria cultural, mas deixou de lado a utopia da criação de um mundo a salvo da contaminação da mídia" (XAVIER, 2012, p. 4).

Aqui, a presença da televisão, do rádio e das histórias em quadrinhos deixa de ser simplesmente negada e começa a ser compreendida como dado inevitável e permanente. Essa abertura ao "estrangeiro" transmitido pela indústria cultural internacional denota o abandono da necessidade de se elaborar um cinema "autenticamente" nacional ou latino-americano. Temos aqui a recusa do rural como matriz da identidade nacional, da procura das "raízes" nacionais e da obrigatoriedade de denúncia das mazelas sociais, tão presentes no NCL. Em contrapartida, constatamos um maior contato com a arte de vanguarda internacional. A partir desse eixo, comum a Jodorowsky, CAM e Belair, analisaremos cada caso.

Jodorowsky, aquele que estuprou o cinema mexicano

A biografia do artista chileno, nascido em 1929, nos indica que ele publica seus primeiros poemas e começa a se dedicar ao teatro de marionetes aos 16 anos. Ao mesmo tempo trabalha como palhaço em um circo, bailarino e desenhista. Aos 17 debuta como ator no Teatro de Ensaio da Universidade Católica do Chile. Aos 18 cria um grupo consagrado à pantomima. Em 1953 escreve em Santiago a sua primeira peça de teatro, *El Minotauro*. No mesmo ano deixa o seu país e viaja a Paris com o objetivo de ser discípulo do famoso mímico Marcel Marceau e fazer parte de sua companhia, o que realiza no ano seguinte.

Em 1960 o grupo de Marceau inicia uma turnê mundial tendo o México como um de seus destinos. Ao chegar ao México e dispondo de prestigio no meio teatral é convidado a ficar no país e a assumir a direção das oficinas de teatro de marionetes e de pantomima do museu de Belas Artes.

Assim, antes de se tornar cineasta em 1967 com seu primeiro longa *Fando y Lis*, o chileno realizará uma profícua carreira como dramaturgo, encenador teatral e criador de happenings no México. Apesar de ser seu campo de intervenção principal, as atividades de Jodorowsky não se limitaram ao teatro: funda um grupo de antimúsica chamado *Las damas chinas*, promove suas "*fiestas pánicas*", cria uma história em quadrinho de ficção científica chamada *Aníbal 5*, funda *Crononauta*, revista especializada em ficção científica, colabora com a revista *S.Nob*, realiza programas radiofônicos e televisivos, escreve e desenha suas *fabulas pánicas*, tirinhas humorísticas que são publicadas aos domingos pelo jornal *El heraldo de México* de 1967 a 1972.

Constatamos que Jodorowsky, por não ser originalmente do campo cinematográfico e por ter influências estéticas tributárias às outras artes e a fontes místicas, foi rechaçado e considerado um corpo estranho injetado no cinema mexicano. O meio cinematográfico (críticos, cineastas veteranos, distribuidores) o rejeitou. Tendo uma indústria cinematográfica em franca decadência e há muito fechada para a entrada de novos cineastas, a cinematografia mexicana não possuía, naquele momento, nenhum movimento vinculado ao NCL e nenhum grupo de cineastas experimentais[14].

Jodorowsky, artista vanguardista com formação no exterior, ingressa, portanto, em um meio artístico onde não havia tradição e

tampouco abertura para a arte de vanguarda. Ele, portanto, procurará propor um tipo alternativo de intervenção, que fosse apresentado nos teatros, nas ruas e posteriormente, nos cinemas, apto a instalar uma nova tradição. Esses fatores facilitaram a classificação de Jodorowsky como um artista internacional. Um artista sem nacionalidade definida e sem vínculos com nenhuma nação propriamente dita. Um artista que estava comprometido acima de tudo com a vanguarda e com a ideia de universalidade que ela remete. Um artista cuja maior necessidade era provocar rupturas e transformações no âmbito estético e moral, nunca no social. Em outras palavras, Jodorowsky era lido e interpretado pela crítica e pelo público, como um artista vanguardista segundo a definição corrente do termo. Tal definição, que concebe o artista de vanguarda como essencialmente universalista, formalista e sem preocupações políticas e sociais o julgava não só como anacrônico e sim, principalmente, como reacionário.

Fando y Lis, baseado na peça homônima de seu amigo e parceiro Fernando Arrabal, a qual Jodorowsky já tinha encenado em duas ocasiões[15]; é visto pela crítica como um filme que nasceu com a data de validade vencida. Mais conectado às vanguardas cinematográficas dos anos 1920 (Cocteau e Buñuel) e às vanguardas teatrais dos anos 1950 (Beckett, Ionesco e Arrabal) que a qualquer referência estética contemporânea, causa tremendo escândalo em sua estreia no Festival de Acapulco, em novembro de 1968. A classe cinematográfica ficou estupefata, o que gerou até uma ameaça de morte ao cineasta chileno feita pelo veterano diretor Emílio "Indio" Fernández. Jodorowsky teve a sensação que de fato tinha "estuprado o cinema mexicano" (Jodorowsky, 2008). Como resultado, o filme foi pessimamente lançado e difundido.

Com o seu segundo filme, *El Topo* (1969), a história foi um pouco diferente. Mal recebido no México, mas celebrado nos EUA, o filme obteve sucesso internacional. Ao ser exibido em um teatro *underground* de Nova York, o *Elgen Theatry*, nas sessões de meia noite, tudo indicava que *El Topo* havia, finalmente, encontrado o seu "público". Um público segmentado, composto majoritariamente por jovens e hipoteticamente mais em dia com as tendências culturais em voga. Essas sessões, onde se reuniam os principais nomes da contracultura estadunidense, propiciaram que John Lennon conhecesse o filme. Se entusiasmando por ele, o músico inglês, por meio de seu empresário Allen Klein, compra os direitos de sua distribuição nos Estados Unidos e propõe a Jodorowsky financiar seu próximo filme: *La montaña sagrada* (1972).

El Topo se insere na cultura *pop-místico-lisérgica* do final dos anos 1960, transpondo determinados procedimentos composicionais próprios das vanguardas ao contexto e aos tópicos da contracultura: liberação sexual, *rock and roll*, substâncias alucinógenas e misticismo oriental, representado no filme pela filosofia zen budista. O filme se estrutura em um espaço mítico essencialmente cinematográfico: o *western*. Jodorowsky articula a visualidade e os espaços característicos desse gênero como elementos iconográficos e atmosféricos. A diegese se localiza no conhecido universo do velho oeste (que é um território ficcional concreto), mas o transcende transformando-o em território onírico. O cineasta parte de uma iconografia reconhecível para reconfigurá-la em representação do mundo do inconsciente. O *western* de Jodorowsky é metafísico. Um *western* simbólico e "irreal" se o comparamos com outros representantes do gênero.

Em *La montaña sagrada* o realizador vai dialogar com certos ícones e símbolos presentes no imaginário do México e no imaginário

sobre o México. Segundo o jornalista Mauricio Peña, os mais de dez anos vividos no país o influenciaram decisivamente: “resulta ver que la personalidad cinematográfica de Alexandro (sic) está influida por la mexicanidad: el paisaje, las ruinas del pasado maya y azteca, la violencia cotidiana del popular.”(PEÑA, 1972). Jodorowsky filmará *La montaña sagrada* nos mais diversos lugares do México, incluindo quase todas suas ruínas arqueológicas e, segundo uma nota publicada na imprensa mexicana, afirmará que “Los personajes de la cinta van en busca de la sabiduría maya y por ello filmé allí” (SALMON, 1972). Nesse manuseio dos símbolos do país, além de esboçar uma visão do México (o México contemporâneo e o México mítico), Jodorowsky constrói uma interpretação crítica do mundo atual. Aqui, o México (ou a América Latina) sendo parte integrante do mundo, o representa.

Neste filme, talvez com mais intensidade que em seus dois anteriores, a sua visão sobre a arte, sobre o compromisso ético do artista com a sua expressão, sobre o diálogo que um filme deve ter com o espectador e logo com o mundo, está presente de forma explícita. Vemos em *La montaña sagrada* o embate de diferentes percepções de mundo. Existe a postura defendida pela sociedade de consumo em que prevalece o sentido de posse e de valor dos objetos materiais e a postura mística. Existe a cultura opressiva do ocidente imposta às Américas pelos conquistadores espanhóis e a cultura harmônica e espiritual pré-ocidental dos astecas. E finalmente, existe o choque entre o cristianismo e as religiões orientais.

Ao falarmos nesse constante embate entre duas forças, tão presente em *La montaña sagrada*, podemos pressupor a arquitetura de uma dicotomia simples, composta pelo ataque a uma ordem que deve ser derrocada (a ordem em vigor) e pela defesa a uma nova ordem que

deve ser instituída em seu lugar, tão comum no NCL. Porém, aqui essa relação se desenha de maneira distinta. Jodorowsky deixa exposto logo nos primeiros instantes o que aprova e o que desaprova, o que é preciso construir e o que é preciso demolir. Tal polaridade tão bem definida pode sugerir um discurso categórico que não oferece lacunas a serem preenchidas pelo espectador.

No entanto, ainda que possamos separar o universo representado pelo filme em dois polos e ainda que possamos distinguir claramente o que é defendido e o que é combatido, *La montaña sagrada* está bem distante do enunciado didático ou pedagógico. O cineasta pretende estabelecer outro tipo de contato com o espectador, um contato que ultrapasse a persuasão e o convencimento para a "sua causa". Esse contato, notadamente sensorial, orgânico, fisiológico e também performático-participativo, mais que educar o espectador, deseja transformá-lo.

O grupo CAM: modernidade e vanguarda no cinema argentino

O nome do grupo portenho indica uma direta tomada de posição diante do contexto cinematográfico de seu país, uma vez que a sigla significa *Cine Argentino Moderno*. O nome também tinha sido extraído de uma conversa entre os seus três integrantes e o então diretor do *Instituto Nacional de Cinematografía*, o veterano realizador Mario Soffici, em que ele teria dito: "Ustedes los jóvenes, los que hacen el cine argentino moderno" (TIRRI, 2000, p. 88). Composto pelos amigos Júlio Cesar Ludueña, Miguel Bejo e Edgardo Cozarinsky, todos eles nascidos em meados dos anos 1940 e oriundos da crítica e do cineclubismo, o CAM realizou em 1971 os filmes *Alianza para el progreso* e *La*

civilización está haciendo masa y no deja oír (de Ludueña), *La família unida esperando la llegada de Hallewyn* (de Bejo) e *Puntos suspensivos* (de Cozarinsky).

Em entrevistas, os três realizadores defendem ideias similares a respeito de posições diante do cinema e de suas relações com a sociedade, a política e a cultura (BEJO, 1973), (COZARINSKY, 1973), (LUDUEÑA, 1973). Fato que pressupõe uma nítida afinidade estética, poética, e ideológica. Expressam ideias afins sobre o cinema do seu país e da preponderância do cinema militante argentino nos festivais internacionais europeus. Em outras palavras: temos aqui uma aproximação baseada na amizade e no afeto que ecoa em uma aproximação artística.

O confronto da CAM com o NCL se expressa em seu embate com o cinema militante argentino, representado naquele momento pelo *Grupo Cine Liberación* de Fernando Solanas e Octavio Getino e pelo *Grupo Cine de la Base*, de Raymundo Glayzer. Para analisar esse confronto, utilizaremos como exemplos um filme da CAM, *Puntos suspensivos,* e o expoente máximo do cinema militante, *La hora de los hornos* (Fernando Solanas e Octavio Getino, 1966-1968).

La hora de los hornos e *Puntos suspensivos* além de serem dois filmes extremamente políticos, compartilham, em linhas gerais, o mesmo tema: a realidade e o contexto histórico da Argentina daquele momento. No entanto, operam distintas estratégias de abordagem. No primeiro encontramos um discurso didático-pedagógico orientado a "convencer" o espectador e uma significativa seriedade a respeito dos temas e de "como" eles são mostrados ao longo do filme. No segundo, temos presente o humor, a ironia, a anarquia, a autorreflexividade, a forma não mais subordinada ao conteúdo e uma postura mais agressiva

diante do espectador. Mais do que persuadi-lo para a sua causa, *Puntos suspensivos* quer que ele se sinta agredido e incomodado.

Puntos suspensivos, assim como os outros filmes do CAM, apresenta uma certa desconfiança em relação ao documentário e elege a ficção como o verdadeiro discurso crítico sobre o real. Se o NCL percebe no documentário uma de suas principais vias de acesso à realidade latino-americana, o grupo CAM atesta que ela poderá vir à tona de forma mais contundente pelos caminhos da ficção. A autoridade e ou a idoneidade do discurso documental, muitas vezes encarnada por meio do uso do narrador *over*, recurso recorrente em *La hora de los hornos*, é no filme de Cozarinsky posta em xeque. *Puntos suspensivos* nos diz que a construção documental é tão resultado de uma manipulação do real quanto a construção ficcional e que a pretensão do documentário militante de se configurar como "verdade" ou como o discurso único e categórico sobre a "realidade" é extremamente frágil.

Em *Puntos suspensivos* a realidade que prevalece é a realidade da imagem, a realidade do cinema. Ao colocar a realidade ordinária um pouco atrás o filme não pretende confiná-la em um segundo plano e sim afirmar que ela só poderá aparecer na tela como uma substância filtrada e transformada pelo seu olhar e pelas peculiaridades da linguagem cinematográfica. Tal crítica ao documentário militante e, por extensão, ao cinema militante de um modo geral, se realiza na crítica à *La hora de los hornos*, uma vez que o filme de Solanas e Getino era naquele contexto o grande representante da cinematografia argentina nos principais festivais internacionais espalhados pelo mundo. A repercussão de *La hora de los hornos* fora da Argentina foi enorme e sua discussão no âmbito da crítica foi tamanha ao ponto do filme ser considerado por muitos críticos e realizadores como o modelo de

cinema latino-americano para aquele momento: o cinema de intervenção política.

Sendo *La hora de los hornos* o grande embaixador do cinema argentino e, também, o grande divulgador da "verdadeira" realidade argentina para o resto do mundo, *Puntos suspensivos* se assume como um *outro* discurso sobre o país –não importando-se em se definir como verdadeiro ou não– e toma *La hora de los hornos* como referência. Ao vermos *Puntos suspensivos* é difícil não reconhecer a presença de *La hora de los hornos* atuando em seu imaginário. O filme do grupo *Cine Liberación* não está ali apenas como um modelo de cinema a ser confrontado e sim também como uma visão sobre a cultura que precisa ser questionada.

A visão sobre a cultura, no seu sentido mais amplo, de *La hora de los hornos*, se materializa em suas posturas negativas em relação aos meios de comunicação de massa, à contracultura, à arte ocidental e ao idealizar o que considera como o "povo argentino". *La hora de los hornos* em seu anseio de definir o que concebe como o genuíno "homem argentino", a autêntica "cultura argentina" e a verdadeira nação Argentina, recusa a Argentina do presente. Igualmente crítico, *Puntos suspensivos* também a rechaça, porém, articula outras ideias em relação à influência estrangeira e ao conhecido cosmopolitismo de Buenos Aires. *Puntos suspensivos* não compreende a Argentina e Buenos Aires fora da percepção de seu constante e vivo diálogo com as outras culturas. O que é de dentro e o que é de fora não são tão facilmente identificáveis. Ser o fruto de uma mistura, ser originalmente híbrido é por si só uma marca identitária.

Belair: um terremoto clandestino no cinema brasileiro

Fundada pelos cineastas Julio Bressane e Rogério Sganzerla e pela atriz Helena Ignez, a produtora Belair atuou no Rio de Janeiro entre janeiro e março de 1970 produzindo os longas *A família do barulho*, *Cuidado madame*, *Barão Olavo, o horrível* (todos de Bressane), *Carnaval na lama*, *Copacabana mon amour*, *Sem essa aranha* (todos de Sganzerla) e um filme não finalizado em super 8 chamado *A miss e o dinossauro*.

O nome da produtora carioca é uma homenagem ao automóvel conversível homônimo que naquela altura já era considerado ultrapassado, decadente e até mesmo cafona. O nome Belair, que muitos também atribuem ao bairro Hollywoodiano e ao edifício cabeça de porco, localizado na Praia de Botafogo, de mesmo nome, "sugere a atração de seus sócios pelo *kitsch*" (RAMOS, 1987, p. 96).

A Belair se insere dentro do que compreendemos como Cinema Marginal, portanto, estendemos à produtora a relação conflituosa do grupo marginal com o Cinema Novo. Recusando a adoção de um estilo mais "comunicativo", o Cinema Marginal e, por conseguinte, a Belair, radicalizou ao máximo o que já era agressivo no cinema moderno brasileiro feito a partir da *Estética da fome*. Ao mesmo tempo, rechaçou determinadas proposições do Cinema Novo relacionadas com o sentido da intervenção política.

O conflito entre Cinema Marginal e Cinema Novo mostrou como os filmes e as proclamações da dissidência atacaram o horizonte pedagógico do Cinema Novo e rechaçaram a utopia da futura comunhão da nação, pretensamente a ser construída pela tomada de consciência. Mesmo quando era agressivo, em conflito flagrante com o grande público que sempre desejou alcançar, o Cinema Novo pensava em una coletividade imaginária. Queria aglutinar autores e audiências,

entendendo a crítica como ação política legível no centro de uma coletividade que se interrogaria, nos filmes, sobre o seu destino, como se existisse um contrato a legitimar o cinema nesse sentido. “O Cinema Marginal é a ruptura desse contrato, representa o momento de afastar definitivamente qualquer suposta unidade entre tela e público que faria do cinema um ritual da identidade nacional” (XAVIER, 2002, p. 20).

Os filmes da Belair articulam-se dentro do espaço do presente, do agora, porém, o percebem como uma barreira que precisa ser ultrapassada ou um estágio que clama por ser superado. Aqui, a possibilidade de se agarrar a alguma utopia se restringe ao âmbito da criação cinematográfica. Desse modo, esses filmes, pelas sendas da linguagem, se grudam ao presente ao mesmo tempo em que pretendem reelaborá-lo.

Como exemplo dos filmes da Belair, analisaremos o filme *Sem essa aranha*. Nele, a articulação com o instante se realiza por meio da unidade espaciotemporal do plano-sequência. Estruturado em 17 planos longos, cada plano é um bloco narrativo autônomo, não se comunicando com o que veio antes e nem com o que virá depois. Não há trama definida e nem continuidade dramática, as ações começam e terminam de acordo com a duração de cada cena isolada. Os únicos elementos que unem os planos e que proporcionam ao filme uma certa unidade e coerência são os personagens, sobretudo, o protagonista Aranha. Na pele do inescrupuloso empresário Aranha, encontramos o comediante televisivo Jorge Loredo, cujo personagem Zé Bonitinho, de grande popularidade, se funde com o do “último capitalista do país”.

Em *Sem essa aranha*, escutamos sair da boca de seus personagens indagações como “o que é o Brasil?”, “o que é o brasileiro?”. A busca por uma definição do que seria o Brasil e o brasileiro é primeiramente uma

resposta a um anseio de autoafirmação e de crise identitária. Para definir um objeto é necessário antes identificá-lo, e o filme opera uma ânsia de classificação simultaneamente a uma urgência de se encontrar uma identidade. Ao mesmo tempo em que é preciso definir o Brasil, é preciso saber o que é o Brasil. Maria Gladys e Helena Ignez, exiladas em um outro país latino-americano que tudo indica ser o Paraguai, deslizam o dedo no mapa-múndi, procurando onde se localiza o Brasil, sem encontrá-lo. Chegam à conclusão de que ele está fora da página, de que o país foi riscado do mapa.

Em *Sem Essa Aranha*, uma irônica alternativa ao brasileiro, para finalmente sair de sua crise existencial, seria talvez seguir "a linha do mal". O ator Guará Rodrigues, que também faz o som direto, diversas vezes grita fora de quadro "a saída do brasileiro é a linha do mal". No plano-sequência do camarim, Aranha diz: "vender a alma ao demônio, essa é a saída do brasileiro por enquanto", "sempre tive a impressão de que o diabo ia com a nossa cara". Aqui não há a pretensão de defender marcas identitárias totalizantes, como no NCL, e sim a dúvida e a procura.

Considerações finais

Procuramos, por meio de três exemplos específicos, demonstrar a presença de um cinema latino-americano moderno, surgido após 1968 e fora das pautas do NCL. Como havíamos dito, a passagem dos anos 1960 para os 70 marcou uma renovada conceituação e uma expansão do termo “política”. E, também, de uma renovada compreensão de sua vinculação com a arte. O termo, ao tornar-se amplo, transbordou as suas estruturas tradicionais, relacionadas, principalmente, ao aparato

estatal e a instituições como partidos e sindicatos. A partir desse momento, os planos metafísico e do inconsciente, as alterações de comportamento pessoal e as mudanças relacionadas às convenções sociais serão por ele absorvidos. A política se converte em algo existencial, mental e comportamental. E é justamente nesse ponto em que se insere a contracultura, representando uma nova maneira de se fazer política e de se interagir com as questões de seu tempo.

Jodorowsky, CAM e Belair ao flertarem, cada um a sua maneira, com a contracultura e a arte de vanguarda, articulam, no cinema latino-americano moderno, diferentes posições em relação à influência estrangeira. Longe de chavões como "imperialismo cultural", "alienação" e "colonialismo", essas experiências não abriram mão de seus diálogos com a arte internacional, sendo esses, motivados por afinidades estéticas. Sem justificar a influência estrangeira pelo intermédio de subterfúgios políticos ou ideológicos, como fez o NCL ao explicar o seu débito com o neorrealismo italiano, essas novas dinâmicas assumiram a estética e a experimentação com a linguagem como a sua maior bandeira política.

Referências

BEJO, Miguel. Un cine de transición. In: *Hablemos de cine*, nº. 65. Lima: 1973.

BERNARDET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos*: Bressane e Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CASETTI, Francesco. *Teorías del cine,* 1945-1990. Tradução de Pepa

Linares. Madri: Cátedra, 1994.

COZARINSKY, Edgardo. Trabajar en y con la materialidad del cine. In: *Hablemos de cine*, nº. 65. Lima: 1973.

JODOROWSKY, Alejandro. *Antología pánica*. Daniel Gonzáles Dueñas (Org.). México: Planeta, 1996.

_____. *El Topo, fábula pánica con imágenes.* México: Novaro, 1970.

_____. *Fábulas pánicas*. México: Grijalbo, 2003.

_____. Entrevista com Alejandro Jodorowsky. Entrevista de Estevão Garcia e Fabián Núñez. *Contracampo,* nº 91, janeiro de 2008.

LUDUEÑA, Julio. La ficción de la ficción es la realidad. In: *Hablemos de cine*, nº 65. Lima: 1973.

MANTECÓN, Álvaro Vázquez. *El cine súper 8 en México, 1970-1989*. México: UNAM, 2012.

OUBIÑA, David. **El silencio y sus bordes**, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

_____. Vanguardia y ruptura en el cine alternativo de los años 70. In: KRIEGER, Clara (Org.). Innovaciones estéticas y narrativas en los textos audiovisuales. *Cuadernos de Cine Argentino*, n. 3, Buenos Aires, 2005.

PEÑA, Mauricio. Imaginería surrealista, alquimia, zen e influencia mexicana en La montaña sagrada. In: *El nacional*, México, 21 de março de 1974.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973)*: a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SALMON, Agustín. Asegura Jodorowsky. Tratan de perjudicarme; La montaña sagrada no es una película de charros. (sem indicação), México, 1 de agosto de 1972.

TIRRI, Nestor (Org.). El Grupo de los 5 y sus contemporáneos: pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975). Buenos Aires: Secretaría de Cultura, 2000.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*: cinema Novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O cinema brasileiro moderno.* São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Org.). *Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

El levantamiento del Inti Raymi: del cine junto al pueblo hacia el video-activismo de los movimientos sociales

Jorge Flores Velasco

> La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/ étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal. Se origina y mundializa a partir de América (QUIJANO, 2007, p. 93).

En este artículo, propongo inscribir el video-activismo de los movimientos sociales en el Ecuador, prácticas cinematográficas que constituyen procesos de descolonización del pensamiento desde las tecnologías de lo visible, en una genealogía histórica.

Según Aníbal Quijano, el descubrimiento de América determina la progresiva mundialización del emergente sistema capitalista. El sistema

capitalista y el sistema colonialista, ligados por relaciones estrechas, van configurando nuevas identidades sociales: indios, negros, mestizos, blancos, amarillos, y dibujando nuevas delimitaciones geográficas, políticas y culturales: América, África, Lejano Oriente, Cercano Oriente en oposición al Occidente (Europa y Norteamérica). A través de estas nuevas identidades y de estas nuevas delimitaciones, se crean distintas relaciones de poder entre los diferentes grupos raciales, proceso que produjo las elites blancas, criollas y mestizas que se encargaron de enraizar el sistema de explotación y que interiorizaron las diferencias de poder entre identidades. En términos gramnsianos, este proceso impone una cultura hegemónica, la occidental, mientras marginaliza las culturas originarias y las culturas populares urbanas. Tras la independencia de los países latinoamericanos, la colonialidad (QUIJANO, 1992) y la modernidad se establecen como ejes centrales del nuevo patrón de dominación. La colonialidad constituye la continuidad del sistema de explotación colonialista al interior de las excolonias. La historia de Ecuador independiente es atravesada por relaciones de colonialismo interno o de colonialidad del poder.

En Ecuador, la hegemonía cultural se ha ido configurando a través de paradigmas sucesivos –hispanista, mestizo, intercultural–, por medio de procesos de inclusión y visibilización de los grupos marginados históricamente. En el siglo XX, la producción cinematográfica constituye un instrumento primordial para entender estos paradigmas y las transiciones entre ellos. Más recientemente, el video-activismo de los movimientos sociales ha funcionado como el instrumento primordial de una contra-historia (FERRO, 1995, p. 13) –opuesta a la historia hegemónica– en el paso del paradigma de la cultura mestiza al paradigma de la interculturalidad. Las representaciones

cinematográficas de este periodo de transición entre paradigmas tienen un gran valor heurístico, permitiendo analizar las complejas relaciones sociales históricas en juego en la construcción del nuevo imaginario identitario intercultural nacional. En los vídeos activistas, las estructuras históricas de explotación y exclusión de Ecuador devienen visibles, así como el complejo proceso de negociación entre los diferentes actores sociales hacia la institucionalización de la interculturalidad en la Constitución del país. La producción videográfica de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) y del Centro de Educación Popular (CEDEP) es central en el marco del vídeo-activismo. En este artículo, argumentaremos que los archivos de estas dos organizaciones, en especial la película *El levantamiento del Inti Raymi* (1990), constituyen las primeras figuraciones cinematográfica del trauma del colonialismo –externo e interno– y de los genocidios amerindios en Ecuador.

Antes de adentrarnos en el análisis de nuestro corpus cinematográfico y de abordar el modo como el cine se relaciona en él con los procesos de descolonización del pensamiento, es necesario entender como ha funcionado la cultura en relación a la colonialidad en Ecuador. Con esa finalidad, trataremos el largo y complejo proceso de institucionalización del paradigma de la nación mestiza que se impuso tras el paradigma hispanista. La nación mestiza –también llamada teoría de la pequeña nación[16]– inspirada en la vertiente filosófica ontológica latinoamericana[17], comienza a institucionalizarse a mediados de los años cuarenta con la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE). Este paradigma vio en el mestizaje la esencia cultural del país. La teoría de la nación mestiza generó un proceso de exclusión, tanto de las elites tradicionales criollas -descendientes más

directos de los europeos y que no se sentían parte de un país mestizo, ni, en consecuencia, el ímpetu y la responsabilidad de sacarlo adelante, tanto de los amerindios, que sufrían la dominación y la explotación. El resultado fue la construcción de una cultura de portavoces de los campesinos amerindios, de los proletarios mestizos y de los negros. Sin embargo, la visión hegemónica hispanista de la clase dominante, excluyente y racista, seguía constituyendo el paradigma nacional.

En el comienzo de la década de sesenta, el orden social comienza a cambiar como resultado de las protestas sociales revitalizadas por el triunfo de la Revolución Cubana y el ascenso de la lucha antiimperialista continental. Pero, aunque el sentimiento revolucionario se haya difundido entre los sectores populares urbanos y entre la población campesina amerindia, las organizaciones de izquierda se dividían constantemente. Las fuerzas tradicionales también sufrieron desmembramientos. Surgen tendencias reformistas y modernizadoras que se consolidan durante un periodo de dictaduras militares.

Las políticas culturales de las sucesivas dictaduras (1963-1978), afirmando la clasificación social mestiza urbana, tuvieron su pico de implementación durante el gobierno nacionalista y revolucionario del General Rodríguez Lara (1972-1976). Durante el periodo dictatorial de Rodríguez Lara, se hicieron los últimos esfuerzos para consolidar la nación mestiza con el objetivo de expandir el capitalismo y la sociedad de consumo en el contexto del boom petrolero. El General Rodríguez Lara proclama entonces: “No hay problema en relación con los indígenas (...) todos nosotros pasamos a ser blancos cuando aceptamos las metas de la cultura nacional” (SILVA, 2004, p. 97). La dictadura funcionalizó[18] la teoría de la pequeña nación e instrumentalizó el cine

para lograrlo.

El cine y la televisión eran sectores estratégicos de la política cultural del mestizaje. En este período, se produjeron innumerables documentales y noticieros cinematográficos que enaltecían esa pequeña patria, grande en cultura, de paradas militares y corridas de toros, la patria de la nueva clase media "blanca" de Rodríguez Lara, que surgía de las divisas generadas por el "oro negro". También se apoyó la coproducción de películas con la industria mexicana, que traía sus vedettes para que protagonizaran películas de aventura junto a los famosos locales. En pocas palabras, se verifica un proceso de afirmación de un sector privilegiado mestizo que va a legitimar la colonialidad del poder y el colonialismo interno.

En este mismo periodo, son fundados cineclubes y diversos movimientos artísticos de contracultura urbana, como el grupo de los Tzánticos[19] que, junto al cineasta boliviano Jorge Sanjinés, haría la primera experiencia de descolonización de la mirada del cine ecuatoriano. En este punto, cabe precisar nuestra concepción de la cultura anti-hegemónica o subalterna: el concepto aglutina las formas culturales populares y aquellas de la contracultura urbana. Ciertas manifestaciones de la cultura contra-hegemónica o subalterna sintetizan la cultura popular de tradición amerindia y la cultura moderna. Algunas obras del cine político y, más tarde, del video-activismo constituyen ejemplos de una síntesis entre la tradición y la modernidad, asumiéndose aquí la condición del cine como tecnología del visible y como tecnología moderna por excelencia. En 1979, con el retorno a la democracia, los movimientos sociales aparecen con fuerza en la escena política pero la fuerte represión, el asesinato del candidato de extrema izquierda Abdón Calderón Muñoz, la muerte en el primer

año de mandato en un accidente aéreo del primer presidente democrático Jaime Roldós y el inicio de las políticas neoliberales recrudecen la exclusión de los sectores populares y de los pueblos amerindios.

En los años 80, el movimiento indígena comienza poco a poco a tomar la posta de los sectores urbanos, apareciendo como el aglutinador de movimientos sociales históricos como el obrero y de movimientos más recientes como el feminista y el estudiantil. En 1990, las bases de la CONAIE protagonizarían el acontecimiento más importante de la historia de la lucha multisecular contra la colonialidad. El Levantamiento del Inti Raymi[20], marcha de miles de amerindios que se tomaban carreteras y espacios públicos en todo el país para reivindicar sus derechos ante el gobierno central de Quito, fue vista como un ejemplo por el conjunto de la sociedad. La importancia política de este momento de inflexión entre la nación mestiza y la aparición de visiones interculturales de la nación no tiene precedentes en la historia contemporánea del país.

Los dirigentes amerindios comenzaron a referirse al levantamiento –y al éxito que tuvo– con la palabra quichua Pachakutik, que define la noción de un punto de quiebre de las dimensiones cósmicas. En este sentido, "Pachakutik" es la palabra equivalente en quichua al término castellano de "revolución". La irrupción del Pachakutik representaba la supervivencia de la cultura amerindia y, a través de esa supervivencia legitimada por miles de amerindios en las carreteras, calles y espacios públicos del país, se confirmaba también la posibilidad de visibilización de otros grupos excluidos, como las organizaciones de mujeres, negros, mestizos desfavorecidos, intelectuales etc. El despertar de los pueblos originarios provocó una

expansión de la cultura popular y su combinación con formas culturales diversas, nombradamente de la contracultura urbana. Ese desplazamiento nos autoriza a considerar que las prácticas artísticas no-hegemónicas o subalternas –ya sea en su dimensión popular, ya sea en su dimensión de contracultura urbana–, no solo expresan, sino que contribuyen al cambio de paradigma identitario, que pasa ahora a ser intercultural.

Lo popular y la contra-historia

En La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, obra fundamental para la reflexión sobre lo popular, Mikhaïl Bakhtin considera que existió una cultura popular en la Edad Media cuyos testimonios se conservarían en los ritos y fiestas carnavalescas, una parodia de la vida ordinaria, una cosmovisión expresiva de la efusividad del pueblo. Bakhtin hace un análisis de los géneros canónicos definiéndolos como aquellos que son protegidos por las autoridades intelectuales que frenan los posibles cambios y modificaciones. Por el contrario, los géneros no canónicos son aquellos que la cultura popular crea a partir de su intervención en los textos supuestamente inalterables.

Dentro de este proceso de cambio identitario, en el cual la cultura se presenta como fragmentaria e inorgánica, tal y como lo afirma Gramsci, la inclusión de la cultura popular y de otras formas culturales no canónicas, como el cine político y el video-activismo, es fundamental en la búsqueda de los procesos de descolonización y en la construcción de una contra-historia. Las representaciones de lo popular deconstruyen a las representaciones de la colonialidad, pero debemos

preguntarnos ¿Cómo comprender y explicar el cine intentando hacer una historia social? En *La memoire, l'histoire et l'oubli* (RICŒUR, 2000) se cuestiona la noción de "prueba documental", específicamente la declaración de los testimonios y la constitución de los archivos. Ricœur conduce la cuestión hacia la prioridad de la investigación histórica de las identidades y de los lugares sociales, proponiendo una concepción de la disciplina histórica como una historia de las representaciones.

El arte popular, así como el cine político y el video-activismo, puede dar cuenta de la complejidad de las relaciones sociales. Gracias a su naturaleza audiovisual y a la riqueza histórica de sus contextos de producción, el cine político y el video-activismo logra volver visible el sistema de explotación y de clasificación social de la colonialidad.

El proceso de descolonización de la mirada que se inicia en los años setenta en Ecuador, estrechamente ligado a una afirmación de la diversidad cultural del país, tiene como precedente el Nuevo Cine Latinoamericano y, más específicamente, el cine junto al pueblo de Jorge Sanjinés y del Grupo Ukamau, un cine no canónico que surge de un trabajo artístico desde lo popular. En el caso especifico del cine ecuatoriano, la película *¡Llocsi Caimanta!* (*¡Fuera de aquí!*, 1977), de Jorge Sanjinés, es pionera en la búsqueda de un proceso de descolonización de las formas fílmicas. Esta película tiene la particularidad de representar el proceso de contracultura que se vivía durante la dictadura del gobierno nacionalista y revolucionario.

¡Llocsi caimanta! – El cine junto al pueblo del Grupo Ukamau

Mientras la dictadura desplegaba su maquinaria constructora del imaginario de la nación mestiza, en las calles se formaban grupos

insurgentes revolucionarios, como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) o la Unión Revolucionaria de las Juventudes de Ecuador (URJE). Algunos estudiantes miembros afines de estos grupos crean movimientos artísticos como los ya referidos Tzántzicos, que proponían destruir la cultura oficial denunciada como artificial, estática, colonial y conservadora. Algunos tzánticos deciden también incursionar en el cine y crean el Cineclub Universitario de la Universidad Central del Ecuador (UCE) en 1966, en Quito, procurando divulgar principalmente el neorrealismo italiano y el cine antiimperialista. En el tercer número de su revista, el cineclub denuncia la existencia de un "falso cine ecuatoriano" (Granda; Vásquez; Gudiño, 1986), refiriéndose a las coproducciones con México, y propone la creación de un cine verdaderamente nacional.

En 1971, Ulises Estrella, el tzántzico más entusiasta por el cine, crea el Departamento de Cine de la UCE y, pocos años después, en 1975, ayuda a Jorge Sanjinés a producir *¡Llocsi Caimanta!*. Sanjinés llega a Ecuador luego de huir de la dictadura que comenzaba en Bolivia. Sanjinés conoce a Ulises Estrella pero al poco tiempo de vivir en Quito se da cuenta que es vigilado. Un día abren su automóvil[21], sacan una copia de su película *Yawar Mallku* (*La sangre del cóndor*, 1969), la queman y la vuelven a dejar dentro del carro. Sanjinés sabe que tiene que huir de la capital y viaja a una ciudad más pequeña de la sierra, Ambato. Allí, descubre un programa de radio que pasa música de protesta y revolucionaria, decide visitar la emisora y conocer al joven revolucionario que está detrás del programa, donde también se habla de arte popular y de la revolución cubana. Germán Calvache, por su lado, conoce a un señor boliviano que se hace pasar por un sociólogo interesado en las comunidades amerindias. Luego de algunos meses,

Sanjinés revela su identidad y le propone al joven entusiasta encargarse de la logística de una nueva película. Calvache se sorprende: "Sanjinés había levantado en torno de si una leyenda de héroe, de revolucionario y de artista. Hacían 7 años de la muerte del Che en Bolivia, precisamente. Sanjinés era una especie de Che del arte." (FLORES, 1977) De Quito, llegaría Ulises Estrella con la cámara. El ingeniero de sonido y otros miembros del equipo venían desde París y otras ciudades europeas para confluir en medio de los Andes. La producción logra que el cura Jesús Tamayo abra las puertas de la comunidad. Tamayo "intentaba seguir los pasos de Monseñor Leonidas Proaño y estaba muy abierto a apoyar iniciativas de izquierda. Lo que en realidad ocurría es que la Iglesia Católica empezaba a perder terreno ante las misiones cristianas. Y se afirmaba que éstas eran de la CIA. El padre no perdonaba que los evangélicos lo empezaron a desplazar y, con cierta anuencia del obispo, apelaba a métodos no santos como apoyar la película" (FLORES, 1977).

¡Llocsi Caimanta! trata el principal problema de la población amerindia con el poder central: el derecho a la tierra y a su conservación. La trama fue creada a partir de una historia real, en la que una empresa extranjera encuentra un yacimiento mineral en el territorio de una comunidad indígena y, con la ayuda de los militares, comete una masacre para poder iniciar la explotación de la tierra. Los geólogos de la empresa se hacen pasar por predicadores, profesores y profesionales de la salud. Toda la historia se nutre de lo que está ocurriendo en ese preciso momento en el país. El trabajo del problema de la colonialidad atraviesa el contenido, la forma y el propio proceso de producción de la película. Su proceso de producción, ilustrando la teoría del cine junto al pueblo de Sanjinés, visa la deconstrucción de la

colonialidad a través de su carácter colectivo y del recurso a actores no-profesionales que representan su propia clasificación social dentro de la cadena de explotación y dominación del colonialismo interno.

Consciente que pertenecía a una clase privilegiada y sabiendo que su mirada no estaba libre de la colonialidad del imaginario latinoamericano, Sanjinés se cuestiona: "¿de dónde provienen los intelectuales en la sociedad capitalista? Venimos principalmente del seno de la burguesía y pequeña burguesía y, por lo tanto, permanentemente debemos vigilar al enemigo que en mayor o menor grado se ha filtrado en nuestro cerebro" (SANJINÉS, 1979, p. 76). El cineasta entiende que debe hacer un cine colectivo en el cual cada sujeto representado auto-reflexione sobre su condición dentro de la colonialidad, creando un objeto que de cuenta de las relaciones y tensiones entre los grupos sociales, tanto como del agotamiento del paradigma de la nación mestiza.

En la secuencia principal de la película, los miembros de la comunidad bloquean un camino con palos y piedras y aguardan detrás de la barricada para defender su territorio. Los militares llegan, son mestizos, soldados rasos que no quieren asesinar a los amerindios. Advierten varias veces a los amerindios que deben retirarse para evitar la violencia pero ellos no lo hacen. El militar a cargo recibe la orden para disparar pero se niega y se retira. Desde la ciudad envían a otro jefe, que comete la masacre. Los militares abren fuego y asesinan a todos sin discriminación de sexo ni de edad. Esta secuencia representa la colonialidad del poder en toda su complejidad –están todos los elementos, el poder occidental (el ejercito que envía ordenes para favorecer una empresa extranjera), el militar (la figura del mestizo ambivalente entre los dos grupos) y los amerindios, el último eslabón

de la cadena de explotación.

El entrecruzamiento entre ficción y documental en la representación de la colonialidad en *¡Llocsi Caimanta!* se da gracias a la reconstitución de hechos reales y actuales por actores no profesionales y por miembros de grupos revolucionarios y artísticos de contracultura urbana. Por un lado, tenemos la historia basada en hechos reales y, por otro, el valor documental de las imágenes, donde se descubren las condiciones de vida inhumanas de las comunidades indígenas, así como el compromiso de jóvenes ecuatorianos y extranjeros que representan su posición en la clasificación social encarnando a los geólogos y los militares. La riqueza del proceso de producción de la película da cuenta también del contexto político rural que vivía el país en los últimos años de la dictadura, de la confluencia entre partidos políticos de izquierda, grupos revolucionarios políticos y artísticos, miembros de la teología de la liberación y dirigentes amerindios que buscarían un cambio en las décadas subsiguientes.

¡Llocsi Caimanta! constituye el primer documento audiovisual de la lucha por la descolonización que da cuenta del trauma de los genocidios amerindios a través de nuevas formas fílmicas. La película marcaría un precedente y se convertiría en un objeto indispensable de la lucha antiimperialista en el Ecuador. Los dirigentes y militantes de izquierda radical veían en *¡Llocsi Caimanta!* la representación de las complejidades y de los retos de la transformación de la nación mestiza hacia la revolución que posteriormente incorporaría en sus reivindicaciones los conceptos de interculturalidad y plurinacionalidad. Las imágenes de la película constituyen el único documento fílmico que confirma la existencia de camaradería entre amerindios, mestizos y blancos, más allá de las diferencias profundas de los dividían. Como lo

testimonia un campesino:

> Hablando francamente, tanto para los campesinos, tanto para los blancos pobres, tenemos que organizarnos, sea blancos, sea negros, sea indígenas, sea mestizos, cualquier hombre explotado. Tenemos que ser un solo puño para alcanzar nuestra victoria, para derrotar a los explotadores. Si es así, hemos de poder, si no, nunca hemos de vencer [...] Si nos dividimos de otros pobres, supongamos que sólo nosotros los campesinos nos organizamos, creo que no hemos de poder, que nunca alcanzaremos nuestro triunfo [...] Nosotros, los indígenas, necesitamos de los obreros del pueblo, de los estudiantes, o sea a todos, ¿no?, ¡Organizados contra los explotadores! ¡Todos los hombres, todas las mujeres, todos los explotados tenemos que ser un solo puño! La película es para todos, no es sólo para los indígenas, sino para los blancos también, y para todos los pobres [...] los ricos que tienen plata no harán caso de estas cosas, ¡pero se van a dar cuenta que esta película es nuestra! (Campesino de Imbabura, 11 de octubre 1977. – SANJINÉS, 1979, p. 73)

La indiada, a la cual tanto se humillaba y, al mismo tiempo, tanto se temía, desde la época de la colonia, estaba conformada por amerindios, pero *¡Llocsi caimanta!* confirma que el ser Indio era un estado de espíritu, como se sostuvo posteriormente durante los años noventa. La lucha amerindia fue la única causa en la que confluyeron todas las corrientes del marxismo heterodoxo latinoamericano. Dos organizaciones seguirían de cierta manera la línea de creación popular colectiva del Grupo Ukamau: el CEDEP y la CONAIE. Ambas lograrían, a través de nuevos conceptos, institucionalizar la lucha por la diversidad cambiando la constitución del país.

El CEDEP

El CEDEP es una organización no gubernamental creada en 1978 dedicada a la creación de proyectos de educación popular. Su objetivo principal era la concientización de las clases populares urbanas bajo un esquema de dominación/subordinación basado en la teoría de la educación de Paulo Freire[22]. Sus acciones comenzaron a realizarse por medio de la producción de vídeos y, luego, por medio de la radio. Los primeros vídeos del CEDEP registran las huelgas nacionales convocadas por los partidos políticos de izquierda y los movimientos sociales. Los vídeos se producían rápidamente y se creaban copias para ser distribuidas en sindicatos, universidades, organizaciones barriales etc.

Los vídeos del CEDEP utilizaban el registro documental combinado con teatro popular, ilustración y música de protesta. La puesta en escena también articulaba testimonios de la gente en las calles con entrevistas a dirigentes sindicalistas y opiniones de intelectuales comprometidos con la causa revolucionaria. Al igual que en el cine junto al pueblo de Sanjinés, los vídeos eran de producción colectiva y constituían documentos incendiarios contra el sistema, con la diferencia que buscaban la educación de las clases subalternas, por lo que caen en el didacticismo y no tienen la calidad estética del cine del Grupo Ukamau.

Además del registro de las huelgas, también se realizaban documentales más trabajados estéticamente, como es el caso de *AZTRA, Perdón y olvido de una masacre* (1984), en que se recoge el testimonio de los sobrevivientes de la masacre del ingenio azucarero AZTRA perpetrada en 1977 por la Policía Nacional. También se produjo el documental Monseñor Leonidas Proaño, obispo de los pobres (1985), que documenta el trabajo del precursor de la teología de la liberación en el país. Los vídeos del CEDEP comienzan a visibilizar procesos que

estuvieron excluidos de la historia oficial y que eran desconocidos por grandes sectores de la sociedad. Tenían el objetivo de informar, concientizar y divertir, formula que se utilizaba para llegar a los sectores populares urbanos.

El trabajo de vídeo del CEDEP constituye el acervo audiovisual ecuatoriano más importante de los años ochenta debido a su carácter prolífico, ya que rebasa los cuatrocientos títulos producidos entre 1978 y 1988, en los cuales están documentados eventos que hasta el día de hoy son poco conocidos. El centro mantuvo la línea "de denuncia, personajes y temáticas que marcaban las diferencias y conflictos de clase, entendida ésta en principio solo en la dialéctica de opresor y oprimido" (DUBRAVCIC, 2002). A pesar de la cantidad de vídeos producidos, el centro no logró obtener los resultados esperados. Se vivían otros momentos y, al final de los años ochenta, el discurso de la lucha de clases entró en crisis y, con la caída del Muro de Berlín, la politización de la sociedad urbana se desvaneció casi completamente. Las prácticas del CEDEP y su ideología giraron de la concepción de lucha de clases y de pueblo hacia las teorías comunicacionales de las mediaciones sociales y culturales que manejaban los conceptos de "democracia" y de "respeto de la diversidad", basados en los estudios culturales. Es a partir de este momento que los esfuerzos urbanos de cambio vuelven a confluir con el movimiento indígena. El concepto de "diversidad" hizo que la CONAIE y el CEDEP reunieran esfuerzos para producir El Levantamiento del Inti Raymi, documental que registra el acontecimiento que marcaría el inicio de la institucionalización de la interculturalidad y la plurinacionalidad en el país.

La CONAIE y el video-activismo

El levantamiento del Inti Raymi, producido por la CONAIE en colaboración con miembros del CEDEP, inicia con un inter-título donde son enumeradas las diferentes provincias donde el vídeo fue filmado y se menciona que la producción fue realizada por "diversos compañeros solidarios con los pueblos indígenas en su lucha por recuperar sus tierras y cultura". La primera imagen del vídeo muestra un valle de los Andes donde un indígena lleva una gran bandera multicolor de la CONAIE, seguido por sus compañeros. Inter-títulos incrustados en la imagen denuncian 500 años "de saqueo, de racismo, de colonialismo y de despojo de la tierra", señalando también que durante "500 años no han podido apagar la llama sagrada de la rebelión de los pueblos indios. El fuego ha pasado de mano en mano"[23]. Se sigue un plano de un indígena tocando el cuerno en el centro de Quito para luego pasar a las calles donde indígenas, negros y mestizos marchan juntos y donde se escuchan consignas como: "¡Abajo la burguesía!" y "¡Viva la resistencia india!"[24].

El primer discurso político que aparece en la película es de un dirigente afro-ecuatoriano que habla en nombre de todo el pueblo ecuatoriano marginado. "La tierra debe ser del que la trabaja", dice, mostrando sus manos a la multitud. El vídeo tiene un mensaje de unión dirigido a todos los sectores populares de Ecuador, pero los inter-títulos crean paradójicamente una fuerte diferenciación entre el campo, el lugar sublime, la Pachamama, y la ciudad como el lugar de lo político por excelencia, lo que termina por producir una ruptura también de orden racial entre el indígena y el mestizo.

El proceso iniciado por los dirigentes indígenas, la teología de la liberación y los grupos revolucionarios e intelectuales urbanos culmina

en este momento histórico sin precedentes en el país. A pesar de que el trabajo en conjunto entre dirigentes amerindios, negros y mestizos empieza ya en los años treinta, la mayoría de la población urbana no estaba al corriente de lo que estaba sucediendo en el país. Sin duda, esta es la movilización que más ha impactado el imaginario colectivo del país. El vídeo muestra la fuerza organizacional y aglutinadora de la CONAIE. Luego de este acontecimiento, el movimiento consiguió adherencia entre la población urbana. Se inicia entonces un nuevo proceso de cambio de paradigma de la identidad nacional del país: el paradigma de la interculturalidad remplaza el paradigma de la nación mestiza. En esta transición, lo popular y la contracultura urbana se alían a través del cine –y del vídeo–, tecnologías modernas, como en el caso del videoactivismo de los movimientos nacionales.

En 1992, ocurriría un levantamiento similar durante las conmemoraciones de los 500 años del descubrimiento de América. Como consecuencia de la movilización y de la fuerza política de la CONAIE, se crea un partido político justamente bajo el nombre de Pachakutik. El partido rápidamente ganaría representatividad en el congreso y, en 1998, durante una Asamblea Constituyente convocada por el gobierno del partido Democracia Popular (equivalente a la democracia cristiana europea) Pachakutik consiguió que el Estado ecuatoriano fuera declarado como multicultural y multiétnico, pero esto no resultaría en un verdadero cambio paradigmático de la cultura y de la identidad nacional.

En la primera década del siglo XXI, la CONAIE y el CEDEP juntan de nuevo sus esfuerzos. Las movilizaciones del campo a la ciudad de la CONAIE y la intervención del CEDEP en el espacio público por medio de la radio generaron, primero, la caída del presidente Abdala Bucaram

y, en el 2006, la de Lucio Gutiérrez. En la caída de este último, la radio tuvo un papel protagónico, ya que organizó a varios sectores sociales de la ciudad de Quito, trabajando coordinadamente con otras organizaciones, como la CONAIE, bajo la consigna "¡Que se vayan todos!".

Institucionalización del nuevo paradigma

> La interculturalidad no es simplemente cultural, sino también política y, además, presupone una cultura común. No hay interculturalidad si no hay una cultura común, una cultura compartida. ¿Cuál es la cultura compartida en las sociedades plurinacionales? Es la manera específica de cómo cada sociedad organiza su plurinacionalidad, su convivencia plurinacional. (SANTOS, 2008)

Las formas culturales y cinematográficas mantienen una relación dinámica con la estructura del país. Una relación de reciprocidad y de dependencia se establece, por lo tanto, entre la estructura y la esfera cultural y estética. El cine ha representado los acontecimientos políticos de más gran envergadura de la segunda mitad del siglo XX en Ecuador, pero las imágenes cinematográficas también han sido la materia donde se han inscripto las prefiguraciones y las aspiraciones para el futuro.

Con la institucionalización del estado multicultural y pluriétnico en la Asamblea Constituyente de 1998, el paradigma de la nación mestiza no dejó inmediatamente de ser la ideología dominante y la cultura hegemónica. Al igual que aconteció con la nación mestiza y su

institucionalización con la creación de la CCE, hubo una resistencia que impedía que lo que ya estaba legitimado en la teoría pasara a ser una realidad en la práctica. Se produjeron nuevas movilizaciones y solo con el derrocamiento del presidente Lucio Gutiérrez en el 2005 se consiguió reencaminar el proceso hacia la interculturalidad, en la cual la CONAIE y el CEDEP volverían a tener una importancia central a nivel organizacional.

En la Asamblea Constituyente de 2008 se agota el paradigma de la nación mestiza, cerrándose, así, un capítulo de la historia del país e institucionalizándose el nuevo paradigma de la identidad nacional, el paradigma intercultural. Ecuador es definido constitucionalmente como una nación "intercultural" y "plurinacional". Las nociones de "interculturalidad" y de "plurinacionalidad" remplazan las de "multiculturalidad" y de "plurietnicidad", que habían sido consagradas en la Constitución de la década anterior. Esta definición jurídica más amplia se funda sobre los principios de igualdad y de intercambio –y ya no, simplemente, de integración y de coexistencia– entre las diferentes culturas de Ecuador. La transición de la idea de "nación" a la de "naciones" constituye la institucionalización de un proceso de lucha popular y concreta la inclusión de sectores de la sociedad históricamente excluidos del sistema político –es decir, invisibilizados –, como los pueblos amerindios. Sin embargo, el cambio de paradigma exige una reflexión, seria y profunda, sobre los riesgos que este proceso conlleva. Esa reflexión debe incidir particularmente –de modo a obstaculizarla– en la posible funcionalización y reificación de las reivindicaciones de la interculturalidad por el poder, de la misma manera que la idea de nación mestiza de los intelectuales de la filosofía ontológica de los años cuarenta fue absorbida por las dictaduras de los

años sesenta y setenta. Al entrar en un nuevo proceso político de modernización y de desarrollo, cabe preguntarnos si la estructura no generará nuevas elites a través de una reordenación de la clasificación social y si los dirigentes amerindios no terminarán participando paradójicamente de una perpetuación de la colonialidad del poder y del colonialismo interno en Ecuador. La interculturalidad exige, al contrario, un proceso de reconstrucción completo y radical de la teoría de la cultura y de las prácticas culturales de Ecuador, asiente en una lógica de descentramiento y en un principio de igualdad y de intercambio entre las distintas culturas nacionales.

Los procesos de descolonización de la política, de la cultura y de la representación se iniciaron, en el cine ecuatoriano, con el cine junto al pueblo de Jorge Sanjinés. La CONAIE y el CEDEP representan un momento de giro interpretativo de la historia de luto diferido de la colonización. El video-activismo de los movimientos sociales es el resultado de un proceso de colectivización y de transferencia de los medios de producción audiovisual. Habría que ver que nuevas formas fílmicas y de producción se despliegan hoy, en un periodo de cambio político, para expresar la historia, la memoria y la dimensión que adquiere hoy la lucha multisecular de los pueblos de Ecuador.

Referencias

CARRIÓN, Benjamín. *Cartas al Ecuador.* Primera serie. Quito, Ecuador: Editorial Gutenberg, 1943.

DUBRAVCIC, Alaiza Martha. *Comunicación popular: del paradigma de la dominación al de las mediaciones sociales y culturales.* Quito,

Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar Ecuador, Abya Yala, Corporación Editora Nacional, 2002.

FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*. Paris: Gallimard, 1995.

FLORES, Velasco Jorge. *Entretien avec Germán Calvache, assistant de production pendant le film "Llocsi Caimanta"* (1977) de Jorge Sanjinés.

GRANDA, Wilma, VÁSQUEZ Teresa, SERRANO, Mercedes E GUDIÑO Patricia. *Cronología de la Cultura Cinematográfica en el Ecuador*. 1901-1986. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1986.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social, dans B. de S. Santos et M.P. Menezes (dir.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009, vol. 73-117.

_____. "Colonialidad y modernidad/racionalidad", dans BONILLA H. (dir.). *Los conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas*. Tercer Mundo Editores, FLACSO - Sede Ecuador, Ediciones Libri Mundi Enrique Grosse-Luemern, 1992, p. 437–447.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* Paris, Seuil, 2000.

SANJINÉS, Jorge et Grupo Ukamau. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1979.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Las paradojas de nuestro tiempo y la plurinacionalidad.* Manta, Ecuador: Asamblea constituyente, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa et MENEZES, Maria Paula.

Epistemologias do Sul. Coimbra: Almedina, 2009.

SILVA Charvet Erika. *Identidad nacional y poder.* Ediciones Abya-Yala, 2004.

A Representação do Jovem na Produção Cinematográfica Recente da América Latina

Vitor Vilaverde Dias

Um roteiro cinematográfico é visto muitas vezes como um guia para a realização de uma obra. O documento serviria no período da produção do filme para a equipe técnica debruçar-se em cima de um texto que revela as necessidades para cada área (direção, fotografia, som, arte, edição...). Porém, assim como um escritor de romances, o roteirista se utiliza das palavras para contar uma estória, desenvolve personagens e, dentro de uma estrutura estabelecida, trama uma arquitetura de cenas, eventos e sequências para que o filme aconteça nas telas. Além de um trabalho técnico, a atividade apresenta-se como um trabalho criativo e quase que imprescindível na realização de projetos audiovisuais. Todos esses conceitos, porém, podem variar de acordo com o artista, com o filme ou pelas situações de mercado, políticas etc. Um roteiro está sempre sujeito ao que as ambições maiores (o filme, no caso) permitem. Dessa forma, torna-se muito difícil definir um método, ou regras para o que seria um bom roteiro, ou como escrevê-lo, apesar de inúmeros autores terem se dedicado incansavelmente à definição destes preceitos. Essa dificuldade passa não só pelas divergências entre os autores, mas também pelas intenções

dos diferentes diretores.

Nesse trabalho, então, partir-se-á do pressuposto que o roteiro é este "entre-lugar" da literatura e cinema, pois este admite uma função estética, mas também é encarado como um documento técnico que serve para ser transformado em filme. Entende-se estética como um conceito empírico e, nesse caso, como os elementos sensoriais e artísticos presentes na escrita e que transparecem no filme. Um roteiro está sempre buscando a concisão e, esta é obtida então pelo caráter documental (normas técnicas e metodologia da escrita de roteiro: como o uso de verbos apenas no tempo presente, a divisão em cenas e diálogos) e pelas escolhas estéticas do escritor, que aqui também poderão ser chamadas de "talento sensorial", que seria baseado na capacidade de escrever de forma a incitar o acontecimento de imagens.

Uma análise das questões principais do filme brasileiro *Os Famosos e Os Duendes da Morte* (ESMIR FILHO, 2009) será complementada por uma comparação com o filme latino-americano *XXY* que tem uma forte aproximação em vários dos aspectos narrativos e estéticos. A pesquisa sobre o processo de criação em movimento do roteiro do filme de Esmir permite compreender o diálogo de diferentes linguagens e, para isso, é preciso levar em conta o envolvimento de vários autores neste processo que tem diretor e roteirista como figuras centrais. Os dois estabelecem correlações de choque e aproximação no que diz respeito à autoria, atentos à busca por aspectos sensoriais e pela experimentação na obra, que muitas vezes vai contra métodos convencionais.

A questão do processo deixa de seguir uma ordem cronológica de tradução de um suporte para outro, ao dar conta dos aspectos narrativos de trama, espaço, tempo etc., e adota-se uma metodologia

capaz de compreender as relações dos artistas envolvidos nas obras em todas as instâncias (filme, livro, música, internet, roteiro, fotografias e a forte presença da lírica de Bob Dylan).

Para a compreensão de *Famosos* enquanto obra de seu tempo, pode ser feita uma comparação com outros filmes brasileiros do mesmo período e que, de alguma forma, dialogam na temática ou em seus processos, ainda que estes não tenham a forte ligação com a criação literária. Assim, podemos citar filmes como *A Alegria* (Felipe Bragança e Marina Meliande, 2010) que, além de apresentar um processo de criação diferenciado, retrata uma juventude cheia de particularidades e pouco vista em obras televisivas ou grandes produções do cinema nacional. Dessa forma, partindo do pressuposto que o processo de criação de uma obra é sempre influenciado pelo contexto político, econômico e social no qual os artistas estão envolvidos - ou seja, que "o artista interage com seu meio - e que o percurso criador alimenta-se do outro, de modo bastante amplo" (SALLES, 2006, p. 64), abrimos um olhar não só para a cinematografia brasileira, mas também para a América Latina, sobretudo países como Argentina e México, pois acreditamos que estes guardam semelhanças com o contexto artístico brasileiro e mantiveram uma produção constante nos últimos anos.

Um primeiro ponto de aproximação que pode ser citado é, resumidamente, o fato da questão cultural e política ser mais valorizada do que o mercado, fazendo com que essas cinematografias dependam fortemente do Estado. Ou ainda o domínio norte-americano baseado na distribuição que se impõe nesses países (MELEIRO, 2007). Empresas como Warner, Fox, Paramount e Sony ocupam as salas com filmes estrangeiros. Assim, a cinematografia desses países é quase sempre dependente do Estado, com constantes regulações que buscariam

estabelecer uma indústria, inconsistência dessas políticas de produção e distribuição (quase sempre deixando a exibição de fora), e a falta de uma constância na produção de filmes, como por exemplo, no Paraguai, onde todo último filme é sempre rotulado como o "mais importante" ou o "primeiro filme".

Porém, o foco de interesse desse trabalho está, não no mercado e em como este se comporta, mas nas implicações estéticas, nas semelhanças, aproximações e ideologias que possam derivar desse contexto, por isso começaremos com uma análise do filme *Os Famosos e Os Duendes da Morte*.

Um adolescente navega na internet, sozinho, em seu quarto durante a noite. A internet é a única ponte que o garoto tem para acessar o mundo, porque a outra, a Ponte de Ferro, é assustadora. A narrativa (do filme/livro) acontece durante três dias, com alguns flashbacks dos personagens principais, que são na verdade vídeos do Youtube. O garoto quer ir para um show de Bob Dylan, mas ele mora muito longe, no lugar que ele considera como "cu do mundo", Lajeado, uma cidade fantasmagórica que se torna mais problemática quando Julian aparece, trazendo memórias do passado que não são fáceis de esquecer.

É na internet que o garoto ganha uma identidade, quando ele se dá o nome de *Mr. Tambourine Man*, uma referência à canção de Bob Dylan. Mas, esse movimento do Garoto Sem Nome (como é chamado no livro) não está limitado ao personagem, também acontece nas diferentes mídias em que a narrativa se desenvolve, como uma complexa rede de produção que dialoga em diferentes pontos. Trata-se, portanto, de uma obra em constante criação, onde a troca de informações seria essencial para atribuir significados. Dessa forma, "as

interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca" (SALLES, 2006, p. 32).

É evidente que tais interações não se limitam apenas à intenção dos autores da obra, dos artistas, mas também à complexa relação estabelecida entre personagens e *personas*, entre corpos, quando as figuras e personagens passariam a adquirir significados em múltiplas plataformas. A identidade do "Garoto Sem Nome" é diferente se comparamos livro e filme. Enquanto o filme tem a clara figura do adolescente interpretado pelo ator Henrique Larré, no livro o narrador em primeira pessoa pode ser confundido com o autor Ismael Caneppele, o escritor que se inspirou em acontecimentos da cidade onde passou sua adolescência, Lajeado. Essa pequena tensão aumenta, quando descobrimos que além de autor, Ismael também interpretará outro personagem no filme, ele será Julian, um colono misterioso que retorna à cidade no tempo presente em que a história se passa.

Diante desse complexo quadro, que se estende à figura do diretor Esmir Filho misturando-se à do personagem "E.F.", interlocutor do Garoto Sem Nome, precisamos partir para uma distinção clara entre corpo, figura e personagem. Para Barthes "uma mesma figura pode absorver personagens diferentes" (BARTHES, 2011, p. 46). Porém, nesse caso, acredita-se que a noção de figura não é suficiente para definir todas as relações presentes na obra. O Garoto Sem Nome e *Mr. Tambourine Man*, por exemplo, partem de uma mesma figura, mas enquanto o Garoto age na cidade de Lajeado, observando os suicídios que ocorrem na Ponte de Ferro, *Mr. Tambourine Man* atua na internet, no ciberespaço e não necessariamente associa sua imagem virtual

aquela que possui no mundo “real”, ou seja, a sua figura difere dependendo do espaço em que atua. Assim, entende-se que o personagem compartilharia então de um mesmo corpo, mantendo uma coerência proprioceptiva, como explica Santaella:

> (...) mesmo quando acessa as redes, o corpo mantém a propriocepção de sua existência carnal no espaço em que existe. De outro lado, as interfaces transportam o aparato sensorial e perceptivo aumentado do corpo para uma jornada imersiva em um mundo espectral. Isso significa que, para o julgamento de percepção, há duas distintas e simultâneas representações do corpo: aquela do corpo carnal e aquela dos corpos alternativos, não importa quantos sejam, nas projeções desencarnadas (SANTAELLA, 2009, p. 126).

Dessa forma, podemos estender essa interpretação à personagem Jingle Jangle e a Garota Sem Pernas. Assim como o protagonista, a Garota também cria para si um avatar e também não possui um nome na narrativa principal, é sempre referenciada como “ela”, ou “sua irmã” (nas conversas do Garoto Sem Nome com Diego, seu melhor amigo). A Garota posta na internet vídeos onde aparece em diferentes lugares da cidade, por vezes acompanhada de Julian, por vezes do Garoto Sem Nome, em seu quarto. As micronarrativas dos vídeos são bastante simples e, dentro da narrativa maior, elas exploraram o caráter sensorial da obra e abrem possibilidades de interpretação sobre o passado dos personagens. Seguindo a ideia do corpo virtual e do corpo carnal como um só, poderíamos então distinguir entre Jingle Jangle, a artista de quarto, autora de vídeos e a Garota Sem Pernas, personagem frágil, irmã de Diego. Porém, ela é presente apenas nos *flashbacks* da narrativa (são identificados dois *flashbacks* dentro do filme, o primeiro quando o Garoto Sem Nome está no quarto com a Garota Sem Pernas, a câmera

passeia entre os espelhos e eles ouvem a canção *Mr. Tambourine Man*; e o segundo *flashback* é o momento em que o casal se joga da Ponte de Ferro), uma vez que seu corpo carnal atirou-se da Ponte. Ora, se estabelecemos o corpo como único e a figura como mútua, uma vez que o corpo carnal estaria morto, o corpo virtual também não existiria mais e a eternização proposta pela internet estaria restrita ao âmbito das imagens.

Ainda podemos dizer que a imagem eternizada na internet, mesmo com a personagem morta na narrativa, adquire mais força quando ampliamos a visão para as múltiplas plataformas em que a obra atua. O canal do *Youtube* é considerado então como um ambiente de extensão, no qual são possíveis experiências individuais, não apenas acrescentando informações a uma narrativa central, mas mantendo a vida cotidiana do mundo ficcional. Trata-se de uma migração natural do filme para a Internet, onde podem ser introduzidos novos pontos de vista.

Dentro da narrativa, a Ponte de Ferro é o elemento que liga fisicamente a cidade isolada ao resto do mundo, e a internet conecta os jovens da cidade com o resto do mundo virtualmente. Se as pessoas se jogam da Ponte de Ferro quando não enxergam mais um motivo para a vida, se o suicídio é o caminho de fuga para muitos dentro da história, o mundo virtual é o correspondente para a identidade aprisionada do Garoto Sem Nome, *Mr. Tambourine Man*. Em outras palavras:

> Sob esse ponto de vista, portanto, não há oposição, mas sim intensificação das ligações entre o espaço de fluxos e o espaço de lugar. Ruas, monumentos e praças são interfaceados pelo espaço de fluxo por meio dos diversos dispositivos de conexão às informações digitais. Como se pode ver, tanto as redes telemáticas sempre se instalaram em lugares físicos, quanto as

> comunidades virtuais eletrônicas nunca deixaram de viver em áreas limítrofes entre a cultura física e a virtual, de modo que o crescimento dos espaços eletrônicos nunca caminhou na direção de uma dissolução das cidades, dos corpos, do mundo físico, mas sim para a intersecção do físico com o ciberespacial (SANTAELLA, 2009, p. 131).

Assim, um único corpo é capaz de percorrer todo o ciberespaço dentro e fora da narrativa, afirmando a característica que a Internet possui de reinventar diferentes figuras para um mesmo corpo, ou melhor:

> (...) a identidade passa a ser fruto de um processo de construção intencional e, desse modo, os sujeitos teriam total liberdade na reelaboração de suas *personas*. Se no universo "real" X é tímido e introspectivo, no universo virtual ele pode ser ousado e decidido. O sujeito passa, então, a ser o *criador* de si mesmo; demiurgo que produz não apenas novos mundos e seres, mas que também pode se recriar indefinidamente (FELINTO, 2005, p. 48).

O que se pretende dizer então é que o corpo do sujeito que caminha livremente pelo ambiente virtual criando novas identidades, como faz a atriz Tuanne Eggers, ao gravar vídeos e tirar fotografias postadas em várias páginas da Internet, faz isso também na diegese de *Famosos,* caminhando para a ideia de uma virtualização do sujeito, própria da contemporaneidade. *Famosos* pretende retratar um universo jovem, melancólico e inseguro, tal como se constitui para grande parte dos adolescentes. Trata-se de um filme singular justamente pelo fato de incorporar à sua narrativa elementos que pertencem ao universo melancólico desses adolescentes e conseguir trabalhar esses elementos incorporados também em suas mídias de origem. Ou seja, se estabelece uma intersecção entre mídia e narrativa, entre mídia e mídia e entre

narrativas, pois a criação ocorre para todas as plataformas simultaneamente. A nuvem que aparece diante da identidade dos protagonistas é justamente a dúvida do adolescente que procura estabelecer-se num mundo, seja ele físico ou virtual.

O modo como o filme foi distribuído, entretanto, leva a outras questões. De um lado a narrativa reflete as possibilidades da internet não apenas como um veículo de criação artística, mas também como a representação de um ambiente humano. Porém, nem filme nem livro utilizam-se desse ambiente para sua distribuição. O filme poderia ter sido amplamente distribuído na internet, tal como os vídeos de Jingle Jangle acessados pelo Garoto Sem Nome, porém o acesso fica restrito a quem vai às salas de cinema ou compra os DVDs. Claro que aqui está sendo questionada a distribuição oficial do filme. Em um mundo em que a mobilidade prevalece, onde é possível o acesso à internet através de um smartphone em qualquer canto do mundo, o aprisionamento de uma obra nas salas de cinema e nas páginas do livro é algo que precisa ser refletido.

O filme *Os Famosos e Os Duendes da Morte* foi lançado em abril de 2010 pela Warner Bros do Brasil. Foram apenas dez cópias, distribuídas para salas específicas de algumas grandes cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro. Mas o filme já havia sido visto em mais de uma dezena de festivais em todo o mundo e também em mostras e festivais no Brasil.

Numa entrevista no programa de TV *Provocações*, Sara Silveira, produtora do filme de Esmir, disse que "é no exterior que o filme brasileiro tem mais lucro". Levando-se em conta o número de prêmios obtidos e os poucos mais de R$ 64mil obtidos em bilheteria no Brasil, a afirmação parece verdadeira. Se, de um lado, a distribuição é

dependente de políticas do Estado e influenciada pelas *majors* que lotam as salas com produções de Hollywood; de outro, os festivais tornam-se uma alternativa. Essa é uma questão presente na maioria dos filmes da América Latina.

Nesse contexto, o filme argentino *XXY* (LUCIA PUENZO, 2007) traz a história de Alex, adolescente de quinze anos que vive a descoberta da sua sexualidade. Alex nasceu com os órgãos dos dois sexos (masculino e feminino). Quando amigos de sua mãe chegam na casa isolada da família, o segredo de Alex é exposto. A relação com Alvaro, o garoto de dezesseis anos e filho do casal de amigos, é movido por uma inevitável atração entre os adolescentes, o que faz a família enfrentar seus piores medos. Conforme o segredo de Alex começa a se espalhar, as pessoas da cidade desenvolvem uma fascinação por seu corpo que pode ser perigosa.

O filme é baseado no conto *Cinismo,* de Sergio Bizzio (marido de Lucia Puenzo), e, além de uma história médica sobre 'intersexualidade' adolescente, tanto o conto quanto o filme focam na relação entre Alex (Rocío no conto) e Alvaro enquanto eles descobrem suas sexualidades. Na passagem de conto para filme, Rocío se torna Alex, um nome ambivalente na questão de gênero, fortalecendo a escolha difícil que o/a personagem precisará realizar: manter um gênero masculino ou feminino (como sua mãe deseja). Porém, como afirma David William Foster:

> From a queer point of view, *XXY* is executed with enormous sensitivity and accuracy, including the apparent knowledge that most surgery on hermaphrodite bodies results in the elimination of male characteristics in favor of a "full femalization," out of a medical ideology that seems historically to have been driven by sexism: the grotesque hermaphrodite is

> best "resolved" (through full castration) in terms of the imperfect body of the woman. *XXY*, in addition to promoting the proposition that the individual has the ultimate right to make decisions regarding her/his own body, is also careful not to assume a Utopian tone, leaving open the nature of a future relationship between Alvaro and Alex (who will become progressively more masculine in appearance with the abandonment of hormone therapy), if even they ever do meet again (FOSTER, 2007: 178).

A escolha de elenco que poderia ser uma dificuldade de Puenzo, contudo, é bem realizada. Os adultos são mais presentes no filme do que no conto e são brilhantemente interpretados por Ricardo Darín, Valeria Bertuccelli, German Palacios e Carolina Peleritti. Darín, como pai de Alex, mostra compaixão e suporte para sua filha em qualquer decisão. Por outro lado, Palacios interpreta o pai de Alvaro, demonstrando nenhuma intimidade ou afeto para com o filho. Os adolescentes são interpretados por Martin Piroyansky e Ines Efron, que tem o grande desafio de encontrar um jeito masculino para agir como Alex, uma vez que a atriz é extremamente feminina. Para isso, Ines participou de uma série de entrevistas com médicos e parentes de jovens parecidos com Alex, na tentativa de encontrar um 'novo corpo' para a atriz. Martin, por outro lado, precisava encontrar a fragilidade e a sensibilidade de Alvaro, como é descrita por Bizzio em seu conto:

> Mente siempre dispuesta, curiosidad indiscriminada, lágrima fácil, estas son algunas de las características *positivas* del sensible espontáneo. Las negativas son mucho peores todavía: torpeza, espíritu poético, carácter de mercurio, hiperadaptable, y algún que otro rapto de impostación maldita. El sensible espontáneo está siempre lleno de buenas intenciones.

O filme de Lucia Puenzo também participou de uma série de

festivais ao redor do mundo. Foi o escolhido como representante argentino ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de 2008, o que demonstra o compromisso com o circuito internacional semelhante à pelicula *Os Famosos*.

Mas os dois filmes compartilham outras semelhanças. Enquanto que os jovens de *Famosos* parecem procurar por uma identidade, Alex, protagonista de *XXY*, está bem com sua identidade pouco usual; isto não é um problema para ela (ou ele?), mas para aqueles que convivem com Alex. Assim como no filme brasileiro, Alex vive numa pequena cidade, isolada, e tem a rotina alterada pela chegada de um elemento externo, Alvaro. Alex não é tão introspectiva quanto o Garoto Sem Nome. A identidade incomum que assume é aparentemente um modo de lidar com a falta de um gênero definido, entre masculino e feminino. Não é o seu problema principal: Alex está mais preocupada com seus sentimentos por Alvaro. Sexualidade é subtexto em *Famosos* e conflito principal em *XXY*. Alex é direta, sem meandros, como poderia ser Jingle Jangle se ela estivesse viva, ou se tivesse uma voz. Ou talvez Jingle Jangle compartilhe da mesma melancolia de Alvaro e do Garoto Sem Nome. Se olharmos para o roteiro de *Famosos*, quando Jingle Jangle ainda tinha uma voz, podemos ouvir: "Tu nunca sentiu saudade de uma coisa que tu nunca viveu? (...) Uma vez eu me olhei no espelho e não era eu." (CANEPPELE; Esmir, 2010, p. 90).

Essa melancolia que *Famosos* mostra quase todo o tempo, está presente apenas em uma cena de *XXY*, na qual os adolescentes sentam ao redor de uma fogueira enquanto fumam e bebem. Curiosamente, temos uma cena muito parecida no filme de Esmir, porém é a menos melancólica da trajetória do Garoto Sem Nome, quando ele e Diego estão conversando na madrugada. Enquanto em *XXY* a cena aparece

quase ao final do filme, quando os protagonistas refletem sobre seus problemas, em *Famosos* é logo no começo, e os dois amigos estão apenas começando a descobrir seus conflitos.

Se nós não soubéssemos que se trata de imagens de dois filmes diferentes, a fotografia, a iluminação e a situação permitiria presumir que todos os jovens estão juntos no mesmo lugar. Contudo, podemos inferir que na verdade eles estão compartilhando dos mesmos sentimentos, tentando achar um caminho para escapar dos problemas.

Contudo, mesmo se os personagens não estão no mesmo lugar, o curta-metragem *Saliva* (ESMIR FILHO, 2007), esteve no mesmo lugar que *XXY*, isto é, na Semana da Crítica do Festival de Cannes, dentro de um mesmo programa; poderíamos assumir que *XXY* teria influenciado algumas escolhas feitas em *Famosos*. Mas essa seria uma influência difícil de provar, mesmo Esmir não escondendo sua paixão pelo filme de Lucia Puenzo e dizendo durante um programa de TV, na emissora Cultura, sobre a Mostra de São Paulo que: "*XXY* é um filme que não tem medo de enfrentar os fatos com realidade, e mostra uma sexualidade aberta" [25].

Essa sexualidade aberta que o filme *XXY* desenvolve é, porém, algo que vai além se compararmos com o conto de Bizzio. Enquanto no conto estamos sempre num nível racional dos possíveis problemas de Rocío, no filme estamos a par dos sentimentos de Alex por Alvaro e do relacionamento conflituoso com seus pais. Tudo é confirmado pelo modo que Puenzo escolhe os enquadramentos, trilha sonora e dirige os atores. Como afirma Robert Stam:

> A diferencia del cine, la literatura está dirigida a un plano más alto, más cerebral, más allá de lo sensual y fuera del cuerpo.

> Mientras las novelas son absorbidas durante la lectura a través de la imaginación, en cambio las películas captan directamente los diferentes sentidos. Como señalan los teóricos cognitivistas, las películas tienen impacto en el estómago, el corazón y la piel (STAM, 2009:17).

Os pontos similares nos dois filmes de novos diretores não devem ser tomados apenas como coincidências, mas como aspectos de uma voz, da linguagem da juventude latino-americana que precisa ser ouvida e debatida. Dentro desse quadro, ainda poderíamos citar o argentino *Glue* (ALEXIS DOS SANTOS, 2006), o mexicano *Lake Tahoe* (FERNANDO EIMBCKE, 2009) e o brasileiro *A Alegria* (FELIPE BRAGANÇA E MARINA MELIANDE, 2010). Esses filmes mostram modos de representação dos sentimentos da juventude através da intermedialidade, intertextualidade e escolhas estéticas de fotografia, assim como por meio do roteiro e da trilha sonora.

Tais obras apresentam muitas semelhanças. De fato, parecem oferecer uma mesma voz, falando ao mesmo tempo, porém vindos de países diferentes. Em todos os casos sempre nos é apresentado uma jornada especial, focada em um protagonista e suas dificuldades de viver em sociedade. Claro, trata-se de um recorte e a escolha é sempre arbitrária, porém a produção da América Latina está sempre em algum tipo de diálogo, como explica Tomplkins:

> Paradoxically, the 1990s saw a veritable boom in the creation of film schools across the continent. The directors who graduated from these schools were soon made aware of the need for international investment, so they heavily relied on the international cycle of film festivals. While their production differs widely, the New Argentina Cinema and Cinema da Retomada share certain aesthetic and thematic features (TOMPKINS, 2013, p. 25)[26]

Um aspecto comum nessas narrativas é que, de algum modo, são sempre diferentes das produções apresentadas por Hollywood, numa tentativa de representação de suas próprias realidades, e isto não é um fenômeno recente:

> Como sabemos, desde os anos 1960, os cinemas latino-americanos se têm afastado das normas das narrações hollywoodenses, procurando temas e formas de expressão próprios, admitindo, em todo caso, algumas influências europeias (seja do neorrealismo italiano ou do "cinema de autor" francês), mas em geral procurando um cinema que desse conta de sua própria realidade através de estruturas cinematográficas originais (JABLONSKA, 2011, p. 131).

Em resumo, enquanto o modelo de Hollywood parece estar montado como sequências de ações, os diretores latino-americanos e roteiristas parecem ter modelos imagéticos nos quais cada plano é fundamental para carregar a história para frente. Ações deixam de ser o elemento principal na composição do roteiro. Pelo contrário, elas começam a compartilhar espaço com informações sensoriais, as quais objetos, personagens e paisagens somam-se à narrativa. Essas anotações seriam traduzidas em imagens e sons, através do desfoque, como no filme *Glue*, em telas pretas, como no filme *Lake Tahoe*, ou na trilha de Nelo Johann em *Os Famosos e Os Duendes da Morte*, por exemplo.

Os filmes que funcionam em termos de intertextualidade reforçam essa teoria sensorial, pois trazem elementos subjetivos da literatura para os novos modelos de representação. Este aspecto sensorial será traduzido por quadros desfocados, por cores quentes e frias ou a suspensão no tempo, possibilitada pela montagem. Como

notamos em *XXY*, a abertura desta possibilidade no roteiro não é necessariamente uma quebra das regras para escrever um bom filme. Esses novos diretores procuram modos diferentes de construir e representar a juventude em suas histórias. Eles buscam construir narrativas com uma força sensorial carregada que cria significados conforme os personagens buscam por novas experiências em suas jornadas, ou mesmo quando estes caminham em direção à morte.

Referências

BARTHES, Roland. Et alii. *Análise Estrutural da Narrativa*. 7ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

BIZZIO, Sérgio**.** *Cinismo***.** Disponível em: <http://lomioesamateur.wordpress.com/el-cuento-del-mes/cinismo-de-sergio-bizzio/>.

BUÑUEL, Luís. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema***.** Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1983.

CANEPPELE, Ismael. *Os Famosos e Os Duendes da Morte*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. FILHO, Esmir. *Os Famosos e Os Duendes da Morte*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

DIAS, Vitor V. *A Alegria (Felipe Bragança e Marina Meliande, 2010).* Revista Universitária do Audiovisual, 15 de setembro de 2011.

DUBOIS, Phillipe. *Cinema, Vídeo, Godard.* São Paulo: Editora Cosac

Nayf, 2004.

FELINTO, Erick. *A Religião das Máquinas, ensaios sobre o imaginário da cibercultura.* Porto Alegre: Sulinas, 2005.

FOSTER, David William. *XXY* by Lucia Puenzo. In: *Chasqui*, Vol. 36, No 2, Nov. 2007.

JABLONSKA, A. A Câmara autoconsciente e a função das repetições em *Lake Tahoe* de Fernando Eimbcke. In: CÁNEPA, L. MÜLLER, A. SOUZA, G. VIEIRA, M (Org). *XII Estudos de Cinema e Audiovisual*, Volume II. Socine. São Paulo, 2011.

MCKEE, Robert. STORY: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro. Curitiba: Editora Arte & Letra, 2007.

MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema no Mundo*, volume 2: América Latina. São Paulo: Editora Escrituras, 2007.

OLIVEIRA CÉZAR, Inês. WOLF, Sérgio. *Extranjera, una versión libre de "Ifigenia en Aulide" de Eurípides.* Guión Cinematográfico, 2007.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes de Criação: Construção da Obra de Arte*. Vinhedo, SP: Horizonte, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. Revisitando o corpo na era da mobilidade. *In:* LEMOS, André. JOSGRILBERG, Fabio. (Org.). *Comunicação e mobilidade: aspectos socioculturais das tecnologias móveis de comunicação no Brasil.* Salvador: EDUFBA. 2009.

STAM, Robert. *Teoría y Práctica de la Adaptación.* UNAM, 2009.

TOMPKINS, Cynthia. *Experimental Latin American Cinema – History and Aesthetics.* Austin: University of Texas Press, 2013.

VICARI, Justin. *Male Bisexuality in Current Cinema: Images of Growth, Rebellion and Survival*. Jefferson and London: McFarland, 2011.

Filmografia

Os Famosos e Os Duendes da Morte/Brasil, Esmir Filho, 2009;

XXY/ Argenina, Lucía Puenzo, 2007;

Glue/Argenina, Alexis dos Santos, 2006;

Lake Tahoe/México, Fernando Eimbcke, 2007;

Extranjera/Argentina, Inés de Oliveira Cézar, 2007;

A Fuga da Mulher Gorila/Brasil, Fernando Bragança , Marina Meliande, 2007;

A Alegria/Brasil, Fernando Bragança , Marina Meliande, 2010;

Desassossego/ Brasil, Fernando Bragança , Marina Meliande, 2011;

A Urgente Ocupação do Documentário – pelo MTST no Brasil e pelo MTD na Argentina

Bruno Braga Rangel Villela

A história do que denominamos "documentário social militante" na América Latina percorre um caminho elíptico que se choca com as experiências cinematográficas conscientes do subdesenvolvimento e compromissadas com a "voz do outro". A partir dos anos 1960, esse cinema parece suspender a tarja "social militante" do reducionismo totalizante a serviço da revolução e reinscrevê-la como adjetivo metodológico, na construção de uma espécie de "gênero cinematográfico da resistência".

A linguagem e a técnica do documentário tornaram-se estética e politicamente central nesse gênero. Por um lado ela corroborou para o amadurecimento de um cinema direto mais radical, onde a ética do recuo do realizador (RAMOS, 2005) associou-se a uma "ética da urgência". Por outro, cristalizou esse cinema como mídia de contrainformação, meio importante para o desenvolvimento dos movimentos sociais – mas criticado por diversos intelectuais e cineastas (Brian Winston, Cozarinsky, entre outros) como um cinema menor, doutrinário e totalizante.

Com o advento do vídeo, a evolução das tecnologias móveis

digitais e a Internet, a partir dos anos 90 e expandido na segunda metade dos anos 2000 com as redes sociais, as fronteiras entre cinema e comunicação se tornaram ainda mais rarefeitas, diluindo de vez o embate entre estética e política. Arlindo Machado (2007) já apontava o vídeo como um fenômeno híbrido, ao mesmo tempo abrangendo o terreno da comunicação e do cinema, carregando "uma tendência a ser transmitido de forma processual e não-hierárquica no tecido social" (MACHADO, 1997, p. 190).

São muitas as obras em vídeo que atualizam diversos percursos políticos e estéticos do documentário latino-americano, desde os anos 1980. Não pretendemos historicizar essas experiências sobre o evidente potencial do vídeo hoje na comunicação política (com os cada vez mais dinâmicos e fluídicos processos de difusão). Nosso objetivo é trazer para o debate dois curtas-metragens em vídeo produzidos por movimentos sociais no Brasil e na Argentina, situados num terreno híbrido entre a comunicação e o cinema. Tais obras ganham destaque por atualizar o debate em torno da voz do outro –problemática central no documentário– e por realizar tentativas ousadas de diálogo emissor-receptor. São elas: *Direitos esquecidos: moradia na periferia* (Brasil, 2005), realizada pela Brigada de Guerrilha Cultural do MTST; e *Compañero Cineasta Piquetero* (Argentina, 2002), realizada por um militante do MTD (Movimiento de los Trabajadores Desocupados). Estes trabalhos assumem reflexivamente a urgência de diálogo com o espectador, afirmando-se na tela ao mesmo tempo como mídia contraideológica e como representação autêntica do militante sem teto. Mesmo que, sob um olhar inicial, tais obras denunciem precariedade técnica e formal, a relevância da análise cresce na medida em que se apresentam como a voz de dois dos movimentos sociais urbanos mais importantes no Brasil e na Argentina, que finalmente acessaram os meios de produção audiovisual e realizaram seus autorretratos[27].

A autorrepresentação do outro e a representação compartilhada (realizador-outro) pode converter-se na mera retórica de uma

realização coletiva “de dentro” (muitas vezes operada por sujeitos que não dominam as técnicas e meios de produção). No entanto, em obras como *Direitos esquecidos: moradia na periferia*, e *Compañero Cineasta Piquetero*, a autorrepresentação e/ou representação compartilhada não só convertem-se em emergência metodológica, revelando subjetividades e espontaneidades silenciadas, como atualizam a reflexão da própria urgência como projeto político e estético.

Pretendemos apresentar e discutir brevemente as duas obras privilegiando o caráter da emissão, isto é, analisando simplesmente as indicações presentes na tela, deixando de lado aspectos da produção e da difusão de tais obras. Acreditamos que, embora se mostre incompleta tal análise, todo filme é uma unidade de proposição de sentidos, um produtor de práticas significantes –como previa Pierre Sorlin (1977) – sendo, portanto, possível recusar as exterioridades do âmbito fílmico.

“Agora não é só você, agora é nóis”. Direitos esquecidos: moradia na periferia

Dentre os muitos coletivos brasileiros, responsáveis pela realização de vídeos e filmes junto a movimentos sociais de trabalhadores, a partir dos anos 2000, destacamos essa obra da Brigada de Guerrilha Cultural do MTST (Movimento dos Trabalhadores sem Teto). Escolhemos esse trabalho por dois motivos: primeiramente por apresentar um discurso reflexivo contraideológico presente na tela como instrumento de mobilização; depois pelo alcance que teve tal obra, alcance este que tem relação direta com a intensidade desse discurso reflexivo. O filme foi feito para televisão e exibido pela

emissora Rede TV! no dia 28 de dezembro de 2005 como direito de resposta aos crimes cometidos pelo programa *Eu vi na TV*, do apresentador João Kléber[28].

Realizado como um programa em vídeo para a TV, juntamente com outra obra intitulada *Moradia no Centro de São Paulo*, produzida pelo CMI (Centro de Mídia Independente), *Direitos esquecidos: moradia na periferia* apresenta a realidade da moradia em São Paulo, numa estrutura de documentário de testemunho. De início, a obra trabalha com "apresentadores" que conversam diretamente com o espectador, assumindo um sutil, mas interessante, discurso reflexivo "contra-televisivo", subvertendo o próprio programa *Eu vi na TV*.

Essa subversão se dá de duas formas: primeiramente, por inverter a lógica receptor-dominado/emissor-dominante, assumindo um papel de um emissor que dialoga com o seu espectador. Em segundo lugar, por reverter o caminho que vai da contaminação do espaço público com a exploração e espetacularização dos constrangimentos da vida privada, promovida pelas câmeras escondidas do programa *Eu vi na TV*, para mostrar pessoas que renunciam às diversas preocupações da vida privada em troca da construção de uma nova esfera pública –onde o direito a moradia digna seja posto em prática.

Adorno (1997), mesmo não sendo radicalmente contra a TV, a vê como uma decadência cultural, mais propícia à deformação do que à formação. O receptor se torna passivo e tem seu pensamento instrumentalizado pelo capitalismo (que junto ao fascismo assume efetivamente contornos totalizantes). Já Martín-Barbero (1997) vê no contexto das descontinuidades culturais e hibridismos da América Latina, a comunicação midiática menos como meio, e mais como

mediações, menos como forma de conhecimento, e mais como "re-conhecimento". O autor colombiano não vê o receptor hoje como vítima passiva, mas como um indivíduo detentor de diversos códigos culturais, havendo assim demandas sociais e negociações espectador-produtor.

Infelizmente, o vídeo apresentado pelo MTST e a mediação criada com o público que o assiste, foi um evento isolado. Mas possibilitou inaugurar novos espaços e discursos midiáticos, seja na Internet, seja em exibições públicas.

O vídeo que analisamos fora da TV, reeditado e hoje exibido no site do MTST, ganhou um cartaz no início do filme[29] que contextualiza a história e os motivos dele ter ocupado um importante espaço na televisão aberta no fim de 2005. Com pouco mais de 16 minutos, *Direitos esquecidos: moradia na periferia* se divide em duas partes: 1 – *A Favela*; e 2 – *A Ocupação*. A primeira parte introduz o problema da moradia urbana em São Paulo, e a segunda coloca a ocupação como alternativa de baixo para cima para sanar tal problema ao abordar moradores da Ocupação Chico Mendes, em Taboão da Serra-SP. A ocupação não só possibilita a emergência de um teto, mas de um espaço de criação de poder popular.

Para o MTST não só os direitos a moradia são esquecidos, mas o direito a voz também – sobretudo no espaço da televisão brasileira, dominado por pequenos grupos monopólicos. Assim, desde já, a voz se quer política. Ela ocupa o espaço público e quer falar de uma nova esfera pública, em detrimento dos interesses privados perseguidos pelos proprietários que pautam a programação da TV e que impedem a reforma urbana.

O filme começa com tambores que interrompem a penumbra silenciosa dos cartazes, nos pegando de supetão. Um rapaz se aproxima da câmera como um apresentador de TV. Atrás e abaixo dele há um cenário do que parece ser uma favela, ou acampamento. Esse rapaz diz: *"Venha, venham todos, é a TV, é o pobre falando, é o povo falando direto das trincheiras da desigualdade social. É a voz da periferia que se ergue. Vem!"* Ele não parece pobre. Ele é branco e está fora do cenário da ocupação. Ele parece de fato um despojado apresentador de TV. Logo após ele aparecem outros dois apresentadores: um rapaz negro e uma moça branca, todos aparentam entre 25 e 35 anos. A moça apresenta uma postura combativa. Ela abre os braços, aponta o dedo para tela e diz firme: *"Quem tem ouvidos de escutar que ouça, quem tem olhos de ver, que veja. Atenção: foi dado o aviso, agora não é só você, agora é nóis"*. O final "*agora é nóis*" é reforçado num coro de vozes que podem ser as dos outros dois apresentadores iniciais.

Os créditos surgem já rivalizando com a Rede TV! . *"Rede Poder Popular apresenta: Direitos esquecidos: moradia na periferia. Uma produção MTST. Acampamento Chico Mendes – Taboão da Serra-SP"*. Após os créditos a apresentação continua. A câmera acompanha numa panorâmica seis jovens. Cada um deles diz uma frase, e entre elas, todos repetem em coro: "*Agora não é só você, agora é nóis*". Quando entra o coro, a câmera corta para uma panorâmica de cima do Acampamento Chico Mendes. E a sequência prossegue assim até o último jovem falar:

> Agora não é só você, agora é nóis! Irmão e irmã que é brasileiro e que não é. Agora não é só você, agora é nóis! E com vocês dizemos, aqui estamos. Agora não é só você, agora é nóis! E com vocês estamos. Agora não é só você, agora é nóis! Irmão e irmã que é sem teto e que não é. Agora não é só você, agora é nóis! E um espelho somos. Agora não é só você, agora é nóis! Estamos

> aqui para nos ver e nos mostrarmos. Agora não é só você, agora é nóis!

Os apresentadores se dirigem diretamente aos espectadores. Falam como se precisassem realizar um duplo ritual: o de preparação para ocupar um lugar como emissor, e ao mesmo tempo trazer junto o espectador, que precisa deixar de ser passivo, "acordar" e ver e ouvir a "voz do pobre". "*Agora não é só você, agora é nóis*" é o bordão da contrapropaganda realizada pelo filme, constantemente repetido ao espectador, chamando-o para a tela, tentando romper o véu entre o "você" e o "nós", não permitido pela TV, mesmo com a sua *simulação do contato*[30]. João Kléber chamava constantemente o espectador para próximo da tela para explorar os constrangimentos causados por sua produção que ora encenava os quadros "supostamente reais" das câmeras escondidas, ora explorava de fato a vida privada das pessoas. Ele mandava parar toda a hora que quisesse os quadros, para que pudesse explorar a espetacularização do real e segurar a audiência.

Em contrapartida, *Direitos esquecidos: moradia na periferia* quer não só conhecer a realidade daquelas pessoas que vivem em moradia precária e ocupações, mas mostrar o objetivo público por trás disso, que é o de criar um poder popular. Nesse sentido, mesmo que superficialmente, o filme já se mostra revelador dos conflitos modernos típicos do nosso tempo: de um lado a espetacularização do real e a contaminação do público pelo privado; de outro a recolonização da esfera pública por meio dos processos de democracia participativa e poder local e popular.

Nichols (1994) diz que surgiu uma alternativa às grandes narrativas do documentário etnográfico que legitimava sua

cientificidade pelo discurso “estive lá”: são os filmes em primeira pessoa que trabalham a autoetnografia, explorando o pessoal como político, assumindo um discurso de “sou de lá” (ALVARENGA E HIKIJI, 2006, p. 199).

Direitos Esquecidos, contudo, não faz aparecer de forma reflexiva a autorrepresentação legitimada pelo discurso “sou de lá”, pois não há negociação entre o realizador e o outro, ou mesmo entre realizadores (já que se trata de um filme coletivo). Não há interação crítica que faça aparecer a câmera ou mesmo o sujeito que a empunha. A ética do “sou de lá” vai além dos cartazes que proclamam a produção coletiva, ela está refletida nos apresentadores que atestam que o filme não está sendo feito por alguém de fora e que simplesmente não interfere. O filme é feito por aquele “nóis”, de onde o espectador pode se incluir ao aproximar-se mais e mais da tela. Assim, a interação crítica a que o filme se propõe é diretamente com o espectador. O recuo do realizador, próprio do cinema direto observacional, é realizado até o seu limite. O autor vai para dentro da tela, mas perde a oportunidade de refletir sobre sua própria voz, construindo um discurso uníssono do movimento, onde os sujeitos apresentam posições políticas concordantes, pouco falando de si. O que *Direitos esquecidos* quer do espectador, no entanto, não é muito. Ele quer que ele tome conhecimento daquela realidade, espetacularizada ou esquecida pela mídia dominante.

Um relato em primeira e segunda mão: “*Compañero Cineasta Piquetero*”

Pautadas por urgência técnica e política e sustentando ainda um

discurso de classe sob a legitimidade da autorrepresentação ou representação compartilhada, muitas obras produzidas por movimentos sociais obscurecem subjetividades e inviabilizam a autorreferência e a autorreflexão dos atores sociais. Experiências como *Compañero Cineasta Piquetero*, contudo, emancipam-se um pouco do medo de revelar o eu e os anseios particulares.

Numa parceria do Coletivo Indymedia Argentina com a ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica) *Compañero Cineasta Piquetero* é um vídeo de 13 minutos, realizado em 2002, por um militante *piquetero* chamado Tino, do MTD (Movimiento de los Trabajadores Desocupados) de Lanús (Município da zona sul da Grande Buenos Aires), que empunhou uma *handycam*, gravou e narrou com espontaneidade poética o cotidiano da ocupação autogerida em que vivia.

O crítico de cinema Alejandro Ricagno ressalta o terreno furtivo dos MTD´s para a exploração documental, pautado por uma ação política singular: "horizontalidade absoluta en la toma de decisiones y autonomia total en relación a las estructuras políticas tradicionales" (RICAGNO, 2007).

Amparado pela ENERC e em parceria com o Indymedia Argentina[31], surge o Proyecto ENERC, um grupo de estudantes interessados em promover coberturas midiáticas alternativas de organizações sociais. Emprestando a câmera por um dia, um jovem de 20 anos, conhecido como Tino, que ainda não dominava as ferramentas audiovisuais completamente, realiza um relato que poderia ter se perdido se não fosse encontrado por um dos integrantes do Proyecto ENERC.

> [...] digo "cine sobre piquetes" porque en estas páginas considero hoy como única y auténtica expresión de cine "piquetero" a un trabajo surgido del Proyecto Enerc e Indymedia video. Son apenas 15 minutos de cámara digital en mano y edición en cámara. Los integrantes del proyecto le dan la cámara a un joven piquetero de 20 años, "Tino", del MTD de Lanús, para que registre imágenes de su barrio para ser incluidas en un proyecto mayor. De pronto convertido en cineasta amateur, Tino decide contar la descripción del nacimiento del barrio (unas tierras ocupadas por familias del MTD de Lanús) en su propio lenguaje, y hace uso de todas las posibilidades técnicas recién aprendidas para hacerlo. El nivel de conciencia y de poesía en la descripción de la toma de las tierras, en sus propias palabras, mientras busca ir más allá del mero registro, incluyendo reportajes, búsquedas de efecto, reencuadres, echa por tierra con un montón de conceptos y preconceptos sobre el cine testimonial, el documental, el registro, antropológico y una larga lista de etcétera. (RICAGNO, 2007).

Contrário a muitos filmes e vídeos militantes, *Compañero Cineasta Piquetero*, em seu relato, não evidencia muito as lutas, não apresenta o movimento, ele concentra-se em representar a realidade da ocupação, que enxerga desencantada e ironicamente. Tino narra suas impressões instantaneamente e, embora sustente um discurso proferido em nome de uma categoria, não falando de si, avança em interpretações subjetivas e poéticas. O trabalho, no fim, transpõe a ideologia, o objetivo de contrainformação e até mesmo a motivação estritamente política: é um depoimento de resistência não só política, mas social e psíquica.

Mesmo que a organização autogestionária do movimento e do acampamento, bem como a criação de poder popular –elementos chave da resistência e transformação social– defendidos pelo MTD, não sejam

discutidos pelo realizador, transparece, de um lado, a intensa ausência de Estado (reduzido ao efetivo policial); e, de outro, a resposta coletiva e resistente daquelas pessoas que fixam sua residência ali sob o frio, o lixo, a falta de saneamento e a repressão policial.

Assim, nos cartazes já vemos certa reflexividade[32]: é um vídeo sobre um *piquetero* realizado por um cineasta *piquetero*. O adjetivo "compañero" ajuda a tirar o peso da obra, já que no fim ela não trata tanto diretamente de um cineasta *piquetero*, mas do seu olhar. Adicionando o adjetivo, os produtores acolhem com carinho o registro realizado pelo *piquetero*[33] e proclamam-no um parceiro político, tanto no cinema militante, quando no movimento *piquetero*.

Após os cartazes, surgem as primeiras imagens. Vemos um carro de polícia, estacionado próximo à entrada do terreno. Empunhando a câmera, Tino diz:

> Estos son los policías. Los que te lastiman, te pegan... te pegan sin cesar... los que reprimieron en Plaza de Mayo sin saber por qué... ni a quiénes... reprimieron clase media, clase alta... hasta los más pobres. Te atrapan con sus esposas de lata, te pegan con sus machetes de plástico, te lastiman el corazón con sus gomas y pierden la conciencia. Pierden la conciencia con los golpes que te dan e y pierden la naturaleza con las balas que te tiran. Así es, la pobre vida, la pobre vida de un pobre y de un testigo.

Tino enuncia seu discurso apresentando-se com uma "testemunha de uma pobre vida". Sua voz é calma, um pouco melancólica, mas carrega uma sobriedade quase jornalística, embora seu relato seja instantâneo. Os policiais não aparecem no vídeo (nem um possível embate entre eles e os *piqueteros*), que se limita a apresentar o "bairro" e parte de seu cotidiano.

"Este es un triste barrio... el que sufre cada movida, cada lluvia, cada látigo de un policía que reprime". O bairro não é só reprimido pela polícia, mas pela pobreza e pela chuva. Tino segue mostrando a ocupação e apresentando alguns personagens superficialmente, sem abordá-los. Ele não compartilha outras visões da ocupação. O único sujeito a quem Tino aborda rapidamente é uma criança, talvez buscando um olhar menos político e mais subjetivo, que, envergonhada, não diz quase nada.

O grande trunfo de Tino é a comparação que faz da situação vivida na ocupação, localizada numa *chatarrería* (sucataria) – uma espécie de ferro-velho– com o destino dos moradores. Eles são alocados para lá e para cá, tem menos importância que a sucata, valorizada pelos proprietários do terreno. Na *chatarrería* acontece um processo ilegal de venda e registro falso de placas de automóveis, sustentados por políticos, que, contudo, esbravejam contra a ilegalidade da ocupação do MTD.

No fim do vídeo Tino mostra a Rua Pintos, a principal da ocupação. Ele descreve uma cena que poderia estar na obra, e assim como a tão denunciada repressão policial, abalaria a tranquilidade e letargia do bairro pobre, onde Brian, a criança abordada, caminha sozinho na rua sem evitar as poças e a lama.

A resistência social e psíquica poderia ser mais explícita se houvesse de fato essas cenas mais movimentadas. Mas *Compañero Cineasta Piquetero* são apenas alguns minutos de gravação e relato espontâneo de Tino. As ocupações já foram feitas, e de certa forma a vida segue estável. A polícia está parada na frente da entrada do terreno, mas os carros estão vazios e as pessoas conversam, bebem e comem. A vida segue e nesse momento Tino ainda podia filmar. Ele

mostra como se ganha qualquer luta: é preciso sempre continuar a lutar, com autoestima e o corpo são.

Confrontos e conclusões

Nos dois vídeos apresentados vemos na tela a afirmação da legitimidade do "falar de dentro". Em *Direitos esquecidos: moradia na periferia* é a "voz do pobre" que noticia a realidade da ocupação; em *Compañero Cineasta Piquetero* o realizador procura dar o "testemunho de uma pobre vida".

Fica claro que a representação compartilhada de *Direitos esquecidos*, e a autorrepresentação de *Compañero Cineasta Piquetero* surgem não só como urgência metodológica de aceleração dos processos de produção e difusão dessa voz subtraída, como também um recurso de legitimidade política e etnográfica.

No documentário moderno, onde cada vez mais a reflexividade é garantia ética de autenticidade (MOLFETTA, 2009), onde se questiona o estatuto da imagem como representatividade, com os regimes de performance operados por obras atuais que possuem mais consciência do distanciamento e do dissenso entre o sujeito e o outro (RANCIÈRE, 2005), o discurso uníssono de classe e de ocultação do dispositivo nos vídeos do MTD e do MTST se mostra irreal. O antecampo que poderia se fazer presente, já que as obras assumem-se autorrepresentativas dos movimentos sociais, mesmo em *Compañero Cineasta Piquetero*, é subtraído em detrimento da ampliação de um campo ideal de vozes consensuais.

No entanto, a reflexividade operada no diálogo direto e

espontâneo com o espectador (cada vez mais próximo com os processos acelerados de difusão) e a associação entre a autogestão da ocupação (espaço indissociavelmente público e privado) e a autogestão dos processos fílmicos, sinalizam novas perspectivas temáticas (e quiçá representativas) em relação aos documentários sociais e/ou militantes produzidos nos anos 1970, 80 e 90 no Brasil e na Argentina. Nesses, não eram ocupados tanto os espaços de resistência urbana (fábricas, prédios e terrenos abandonados) quanto os processos de produção audiovisual, que se mostravam centralizados no realizador e/ou coletivo externo.

É evidente que os movimentos sociais valem-se cada vez mais do potencial político, midiático e etnográfico do discurso assertivo e da *imagem intensa* (RAMOS, 2005) do documentário, na urgência de legitimar uma voz comum a ser aceita pelos "iguais" externos. Porém, é na ausência de ficcionalização, de se assumirem como autores, que eles deixam de pensar o real e os diferentes processos de subjetivação emergentes nos atores sociais da ocupação. Para Rancière (2005) a estética sustenta-se como base da política porque o político está sempre associado a uma partilha (cisão e compartilhamento) da realidade social "em formas discursivas de percepção que impõem limites à comunicabilidade da experiência daqueles que têm sua palavra excluída das formas autorizadas de discurso" (MARQUES, 2011, p. 144).

O desafio do discurso desses movimentos, segundo Rancière, seria constituir uma comunidade política que interaja não para alcançar o entendimento, mas para trazer à tona a evidência do dissenso sobre a partilha de tempos, espaços e vozes. Forjando um consenso idealista, a voz dos dois vídeos no fim ocupa mais espaço midiático do que territorialidades geopolíticas e estéticas. Porém, seria negligência admitir que os meros objetivos midiáticos militantes dos dois vídeos

localizam-nos fora da prateleira da história da "voz do outro" no documentário. No próprio esforço de montar o texto uníssono e consensual, próprio da sobriedade do documentário tradicional, e ao mesmo tempo ampararem-se na legitimidade ética e etnográfica da autorrepresentação, é que as obras deixam escapar gritos e ruídos urgentes que ecoam sinalizando extracampos e ante-campos inexplorados pelo cinema documental.

Referências

ADORNO, T.W; HORKHEIMER, Max**.** *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

CAMPIONE, Daniel e RAJLAND, Beatriz. "Piqueteros y trabajadores ocupados en la Argentina de 2001 en adelante" em*:* CAETANO, Gerardo (organizador). *Sujetos Sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de America Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2006.

HIKIJI, Rose Satiko; ALVARENGA, Clarisse Castro. "De dentro do bagulho: o vídeo a partir da periferia". In: FERRARI; HIKIJI; MACEDO; MARRAS; MIRAGLIA; NACIMENTO; SCHULLER; SILVA; SZTUMAN (organizadores). *Sexta-Feira - Antropologias, Artes e Humanidades***,** n. 8 - Periferia. 8 ed. São Paulo: Editora 34, 2006, v. 1, p. 183-204.

MACHADO, Arlindo**.** *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Reconfigurações do 'comum' e criação de comunidades de partilha: estética e política em *Cinco Vezes*

Favela – agora por nós mesmos. In: *Ipotesi.* Juiz de Fora: v.15, n.2, p. 139-150, jul./dez. 2011.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MOLFETTA, Andrea. El documental como técnica de sí: el cine político como práctica de una ética de la finitud. In: LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (Organizadores). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)***.** Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.

NICHOLS, Bill. The etnographer´s tale. In: TAYLOR, Lucien (organizador). *Visualizing Theory***.** Nova York e Londres: Routledge, 1994.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In: RAMOS, Fernão Pessoa (organizador). *Teoria Contemporânea do Cinema*, volume II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política.* São Paulo: Editora 34, 2005.

RANGEL VILLELA, Bruno Braga. *O cineasta solitário e o coletivo solidário: lutas e emancipações do trabalhador no documentário social argentino e brasileiro***.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo 2013.

RICAGNO, Alejandro. La vuelta de la revuelta. 2007. Disponível em:

<http://www.docacine.com.ar/articulos/ricagno.htm>. Acesso em 2014.

SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Filmes

Compañero Cineasta Piquetero – Buenos Aires/Lanús, 2002, (vídeo), cor, 13'. Realização Proyecto ENERC/Indymedia.

Direitos esquecidos, moradia na periferia – São Paulo, 2005, (vídeo) cor, 16'. Realização Coletiva: Brigada de Guerrilha Cultural – MTST.

II RESISTÊNCIA: TESTEMUNHO E NARRATIVAS SOBRE A DOR

Metáfora, Símbolo, Acción: el Movimiento del Cordobazo en el Cine Argentino de Corte Documental

Ana Laura Lusnich

Los acontecimientos del Cordobazo ocurridos los días 29, 30 y 31 de mayo de 1969 en la ciudad de Córdoba, Argentina, exhibieron con fuerza los problemas políticos y sociales que atravesaba el país. Con especial atención, se hicieron visibles el deterioro del sistema democrático de gobierno y la actitud coercitiva del régimen militar representada desde 1966 por el general Juan Carlos Onganía, así como la recesión en el sector industrial. La jornada del 29 de mayo movilizó de forma masiva a diferentes sectores de la sociedad, quienes avanzaron desde diferentes puntos de la ciudad al centro. El accionar violento de la policía determinó la muerte del obrero Máximo Mena y del estudiante Daniel Castellanos, a lo que sucedió la radicalización de la protesta por parte de los manifestantes y la decisión del Estado de someter la ciudad bajo el mando de la Justicia Militar. El día 30 de mayo, coincidiendo con el paro nacional dispuesto por las principales gremiales de trabajadores, la represión policial se intensificó en la ciudad de Córdoba, interviniéndose varias sedes sindicales. Durante la tarde se decidió prolongar el Toque de Queda decretado el día 29. Ya

reorganizada la seguridad de la ciudad, el 31 de mayo la Municipalidad de Córdoba implementó la reanudación de los servicios de transporte urbano, suspendidos las jornadas previas, y activó la tarea de los Consejos de Guerra destinados a detener y enjuiciar a los manifestantes. Más allá del saldo material y humano (la muerte de doce personas, once civiles y un militar; noventa y tres heridos; pérdidas sustanciosas en comercios, empresas y automóviles particulares), el Cordobazo otorgó visibilidad a las tensiones existentes en el terreno político, especialmente la generalización de los reclamos y una aguda crítica al régimen militar. Como resultado del Cordobazo y de la repercusión de los sucesos en otras ciudades del país, Juan Carlos Onganía fue reemplazado por el general Roberto Levingston en 1970, acelerándose, con estos cambios periódicos de autoridades y con la exacerbación de las diferentes formaciones y prácticas políticas,[34] el proceso que culminaría en la convocatoria a elecciones nacionales en 1973.

Significación histórica del Cordobazo

De acuerdo con las características excepcionales de la protesta, que concilió la masividad, la virulencia, la persistencia y la réplica en otros puntos del país, el Cordobazo fue motivo de estudio de historiadores, sociólogos, politólogos, economistas y analistas sindicales, quienes produjeron disímiles interpretaciones de los hechos, las cuales reconocen sin embargo tres ejes argumentativos principales asociables a las nociones de metáfora, símbolo y acción. En el campo de los estudios económicos y de las ciencias políticas, los sucesos fueron explicados como metáfora de las contradicciones del desarrollo capitalista en la Argentina de posguerra, contexto en el cual se suceden

dos períodos económicos contrapuestos: el marcado por la industrialización masiva, el desarrollo tecnológico y el incremento notorio de capital, en la década inmediata a la segunda posguerra; y el signado por la declinación del sistema industrial –particularmente el automotriz– hacia mediados de la década del sesenta, con la consecuente reducción y pérdida de salarios por parte de un segmento amplio de la población. En este proceso económico, los años comprendidos entre 1966 y 1969 funcionan como un punto de quiebre, al modificarse la situación de los trabajadores ante un régimen político que dejó a los sectores dinámicos de la economía las manos libres para que solventaran sus costos laborales, siendo los resultados de esta actitud desentendida del Estado la polarización de los segmentos obreros y la radicalización de sus prácticas.

La interpretación del Cordobazo como metáfora de la crisis económica, promovida por numerosos autores argentinos (Francisco Delich, Juan Carlos Agulla) y extranjeros (Ernesto Laclau, argentino radicado en Inglaterra; Paul H. Lewis, catedrático de la Universidad de Tulane, Nueva Orleans)[35], focaliza su análisis en el devenir de los procesos económicos y deposita en los sectores privilegiados y mejor pagos de la clase obrera –los trabajadores automotrices de la ciudad de Córdoba– el ejercicio del cambio histórico, señalándose como causas del accionar su estatus social diferencial en el mapa obrero de la época y la conciencia de clase producto del desarrollo industrial distintivo de esa ciudad. Frente a esta lectura se impone una segunda interpretación que concibe al Cordobazo como símbolo del levantamiento de amplios sectores de los trabajadores y, fundamentalmente, del curso que asume el movimiento obrero entre 1966 y el retorno de Juan Domingo Perón al poder en 1973. De acuerdo con la caracterización del historiador Juan

Carlos Torres, se trata de una etapa de la resistencia obrera signada por la proliferación de luchas intrasindicales (TORRES, 1983, p. 24); de modo que tanto los sectores que confiaban en la rehabilitación del peronismo como fuerza política y aquellos que lo cuestionaban e impulsaban otros programas disidentes, mitificaron los sucesos del Cordobazo erigiéndolo en el "hito" de la lucha obrera local. Defendidas en gran medida por sindicalistas y por analistas sindicales,[36] estas posiciones a su vez implican matices y significaciones múltiples a partir de las cuales la mencionada idea de hito o mojón histórico se diversifica según distintos grados de eficacia, como hecho ejemplar, suceso a imitar y/o reproducir y, en los casos más extremos, formando parte de un esquema de *tabula rasa* que presenta los sucesos de mayo de 1969 exentos de precedentes históricos. Un tercer eje interpretativo exploró en los acontecimientos del Cordobazo la consolidación de una práctica o acción colectiva y combinada que reunía sectores obreros, estudiantiles, un segmento amplio de la sociedad civil e incluso, según la propuesta de Mónica Gordillo, integrantes de la organización del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo creado en 1967 y con amplia actividad en la ciudad de Córdoba (GORDILLO, 2003). Como venía sucediendo en varias localidades de la Argentina desde 1966 (Corrientes, Rosario, Tucumán, La Plata), a comienzos de 1969 se originaron en Córdoba múltiples conflictos obreros y estudiantiles, presentándose la ciudad como uno de los polos nacionales que congregaba la actividad manifiesta y enérgica de diferentes sectores sociales. La formación de sindicatos combativos (Sindicato de los Mecánicos de Automotores y Transportes de la Argentina, Luz y Fuerza, Unión Tranviarios Automotores) y la jerarquización de los cuadros dirigentes fueron factores que propiciaron las protestas y la defensa de

las condiciones laborales, coordinándose con "el descontento gremial y las tensiones de la sociedad civil en una ola de desobediencia social generalizada" (JAMES, 2005, p. 294).

Representaciones del Cordobazo en el cine argentino

Las películas que toman como eje narrativo central el fenómeno del Cordobazo conforman una serie relativamente extensa y pertenecen a diferentes períodos de la historia del cine argentino. Dos de ellas, *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*, (Grupo Realizadores de Mayo) y *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez), son contemporáneas a los sucesos del Cordobazo y fueron realizadas y exhibidas de forma clandestina en los meses siguientes a mayo de 1969, formando parte del "ciclo histórico" del cine político y social que se consolidó en numerosos países de América Latina en las décadas de 1960 y 1970, con los objetivos de confrontar con las políticas de corte autoritario que primaban en la región y defender los derechos de los sectores populares.[37] Las tres películas restantes incluidas en este análisis, *Tosco, grito de piedra* (Daniel Ribetti y Adrián Jaime, 1998), *Rebelión* (Federico Urioste, 2004) y *Rastrojero, utopías de la Argentina potencia* (Marcos Pastor y Miguel Colombo, 2005), se inscriben en otra fase de la cinematografía argentina, gestada en un contexto político y cultural en el que se destacaron la permanencia y la consolidación de las instituciones democráticas y la promoción de la actividad cinematográfica por parte del Instituto Nacional de Cinematografía.[38] Siendo esta una etapa caracterizada por la renovación de los recursos narrativos y espectaculares en el campo de la ficción y del documental, los directores de estas tres películas prolongaron sin embargo algunas

de las notas propias del cine político y social argentino precedente.[39] A diferencia del cine estrictamente comercial y de las realizaciones que se inscriben en el Nuevo cine argentino, no participaron, al menos en igualdad de condiciones y con similares intereses, de las líneas cinematográficas impulsadas institucionalmente y que luego fueron aceptadas por la crítica especializada y los festivales internacionales. Por el contrario, asociaron su trabajo al conjunto de grupos y de realizadores adherentes a partidos políticos, o bien independientes de ellos, que recuperaron en las últimas décadas la comprensión del medio cinematográfico como un dispositivo capaz de promover la memoria de las luchas populares y obreras.

Si nos detenemos en las elecciones narrativas y espectaculares de las películas estudiadas en este trabajo, es posible observar que todas ellas coinciden en representar los acontecimientos del Cordobazo desde dos perspectivas en particular, optando por una u otra en algunas oportunidades o bien mixturándolas en el cuerpo de los relatos. Una es la elaboración y la exaltación de las biografías personales y/o colectivas de aquellas figuras que lideraron los acontecimientos históricos, con especial atención en la figura de Agustín Tosco, dirigente sindical del gremio de Luz y Fuerza de Córdoba. La otra privilegia la reconstrucción mediante documentos audiovisuales (televisivos y cinematográficos) del ambiente y de la época, abarcando con estas decisiones no sólo las precisiones geográficas y temporales de los hechos sino particularmente la exhibición de un proceso histórico global. Esta segunda orientación maneja la diacronía histórica de diferentes maneras, delimitando una década precisa (aquella que se extiende desde el golpe de Onganía en 1966 hasta el comienzo de un nuevo proceso militar en 1976, situación que se manifiesta en el film *Tosco, grito de piedra*), o bien haciendo una

referencia elíptica y más extensa a la historia Argentina, con la intención de detenerse en aquellos momentos en los cuales se exacerbó el contraste de intereses entre los poderes extranjeros y locales. Así procede *Ya es tiempo de violencia*, al retomar de un film emblemático de 1968, *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966-1968), la exposición realizada en la apertura de esta película, destinada a exhibir los antecedentes de la dependencia y el subdesarrollo que incidieron en las extremas condiciones de vida de los países latinoamericanos.

Más allá de estas elecciones que implican el contrapunto existente en el marco del cine histórico tradicional, ya expuestas por el historiador Robert Rosenstone mediante las categorías de "cine de personaje" y "cine de ambientación histórica", es de interés detenerse en otro aspecto que reúne a las películas y las asocia a ciertas preferencias del cine político y social que tuvo desarrollo en América Latina en las décadas del 60 y 70. Salvo excepciones, presentes en algunos de los cortos que integran el film *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*, es el documental en sus múltiples facetas el registro cinematográfico privilegiado para la representación del fenómeno del Cordobazo.[40] Esta observación se relaciona con uno de los dilemas que se presentó a los directores comprometidos con las luchas políticas, que enfrentaba la creencia en la objetividad y la neutralidad del documental a la necesidad de explorar sus márgenes y transgredir los supuestos convencionales. Si se repasan los ejemplos estudiados, es factible reconocer que las respuestas dadas a esta disyuntiva comprende la diversidad expresiva, dado que es posible vincular las películas a las modalidades tradicionales y emergentes del cine documental (las modalidades expositiva, participativa, reflexiva, y aún poética-vanguardista), así como visualizar la contaminación con

elementos propios de la ficción. Esta heterogeneidad se manifiesta a su vez en el nivel semántico de los films. Si bien todos ellos abrazan los postulados del cine político, representan perspectivas ideológicas divergentes que provienen del peronismo y de los partidos de izquierda. Esta situación incluso se condensa en uno de los films contemporáneos al Cordobazo, *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*, que contó con la participación de directores que abalaban programas políticos disidentes en la época.[41]

La potencia conceptual y expresiva de los films inmediatos a los hechos del Cordobazo

Ya es tiempo de violencia es un mediometraje con guión, dirección y participación en la interpretación de Enrique Juárez. Firmado como "anónimo" en 1969, su copia fue conservada por décadas en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos de Cuba (ICAIC) y restituida a Buenos Aires en 2007. Juárez comenzó su militancia política a mediados de la década del sesenta desempeñándose como delegado del Sindicato de Luz y Fuerza, para luego integrarse a la agrupación Montoneros y a la Juventud Trabajadora Peronista.[42] En 1969, como respuesta a los sucesos del Cordobazo, formando parte del movimiento obrero que participó de los hechos, realizó un *documental expositivo* que buscaba la comprensión plena del espectador con los acontecimientos exhibidos y/o narrados. Como propusiera Bill Nichols en su análisis de la modalidad expositiva, el relato se organiza a través de una voz omnisciente, de autoridad, proveniente de la instancia que elabora el discurso estético del texto y provee las principales tesis acerca de los acontecimientos históricos (NICHOLS, 1997). Sin embargo, esta

estructura aparece matizada con la incorporación de algunos componentes propios del documental subjetivo, germinal en la época, y que se corresponden con la intromisión en algunos tramos del film de una serie de comentarios fuera de campo que abandonan la neutralidad de la voz epistémica y se caracterizan por provocar a los espectadores un alto grado de empatía ideológica y de disconformidad frente a los acontecimientos. Emblemático es el tramo inicial del film en el cual, mediante una sucesión de afirmaciones enunciadas por una *voz over* que pertenece al propio Juárez, se interpela al espectador con dos objetivos bien precisos: uno es legitimar la movilización del Cordobazo de forma eficiente y sintética, el segundo es concientizar a los espectadores sobre la situación de pobreza y dominación que viven vastos segmentos de la población. A continuación, el contrapunto que se establece entre el material audiovisual (los documentos de época levantados en su gran mayoría de los programas periodísticos de Canal 13) y los comentarios de las *voces over* (a la interpretada por Juárez se suma una segunda que pertenece a Héctor Alterio, uno de los intérpretes que participaron de forma recurrente en los films políticos y militantes del período), propone dos versiones diferentes de la historia: aquella expuesta por los medios masivos de comunicación que acompañaron el discurso oficial/castrense sobre los hechos, y la elaborada como un subtexto por los militantes políticos, los participantes y los testigos directos de los acontecimientos.

Si interpretamos el film de Enrique Juárez como un texto cultural que compone el cine político y social de las décadas de 1960 y 1970, es de sumo interés relacionarlo con el presentado un año antes por el grupo Cine Liberación, *La hora de los* hornos, ya que las filiaciones entre ambos films permiten explicar algunos aspectos y problemas que

compartían los realizadores que formaban parte de una tendencia política común, el peronismo de izquierda. Sostiene Silvana Flores (2009) que como documento histórico, *Ya es tiempo de violencia* mantiene dos puntos de contacto con *La hora de los hornos*. En primer lugar, como lo hiciera en su parte inaugural *La hora de los hornos*, el film de Juárez presenta la situación crítica del país como una constante trasladable a otras naciones de América Latina. Esta ampliación de las coordenadas geográficas (e incluso temporales, dado que se rememoran situaciones del pasado) refuerza la idea de la necesidad de la lucha colectiva y la generación de un cambio radical en las políticas económicas y sociales de la región. En segunda instancia, como sucediera en el film de Solanas y Getino, las *voces over* y los *intertítulos expositivos* resignifican (paródica o dramáticamente) el material informativo expuesto, convirtiéndose el medio cinematográfico, con esta y con otras estrategias (la palabra de un obrero partícipe de los hechos del Cordobazo, por ejemplo[43]), en un dispositivo capaz de generar un discurso contra-informativo, una versión diferente de los sucesos. Retomando lo expuesto por Mariano Mestman y Fernando Peña, la espontaneidad de la reacción popular y la organización planificada por parte de la masa obrero-estudiantil son dos aristas que dominan distintos tramos del relato operando de forma consecuente y no contradictoria, fomentando la idea del avance de las fuerzas populares frente al régimen militar (Mestman y Peña, 2002: 2-3).

Otro de los films de 1969, *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo) se presenta en el marco del corpus de películas dedicado al fenómeno del Cordobazo como un texto fílmico singular. Se trata de un *largometraje heterodoxo* compuesto por diez cortometrajes realizados por nueve directores procedentes de

diferentes extracciones políticas y tendencias cinematográficas: Nemesio Juárez, Octavio Getino (realizó dos de los cortos), Humberto Ríos, Mauricio Berú, Rodolfo Kuhn, Pablo Szir, Eliseo Subiela, Rubén Salguero y Jorge Martín. Los realizadores se reunieron fijando una serie de premisas generales: "se determinó que el tema central era Córdoba y cada cual tenía la libertad absoluta para hacer lo que quisiera, tenía que durar 10 o 15 minutos cada corto".[44] La multiplicidad de perspectivas estéticas y conceptuales se tradujeron en un largometraje polifónico, en el cual se desplazaban preconceptos circulantes en la época (tales como la compartimentación de los registros documental/ficción y la unidad ideológica del relato), expresándose con esta multiplicidad la característica central que había destacado al Cordobazo en la historia Argentina. Retomando la terminología del historiador José Luis Romero, el film de Realizadores de Mayo asume como propia la "lógica de la agregación", comprendida esta como la sumatoria de actores sociales de signo heterogéneo pero con una finalidad unitaria (ROMERO, 2001, p. 178).

Si nos detenemos en las distintas posibilidades de análisis que ofrece este largometraje y en la particular emergencia de toda una serie de situaciones distintivas y novedosas – el juego que se establece entre los registros documental y ficcional, la inclusión de un corto de animación, el contraste que se plantea entre la lecturas dramática y paródica de los acontecimientos históricos, la filmación de varios documentales que renuevan las variantes tradicionales con el ingreso de una marcada subjetividad –, es de suma importancia incorporar a tales fines los aportes de Antonio Weinrichter y su concepto de "No-Ficción". Denominación que permite al autor proponer la constitución de una modalidad cinematográfica que mixtura el terreno del documental

convencional, la ficción y lo experimental, mezclando formatos, desmontando discursos establecidos, sintetizando los mecanismos de la ficción, la reflexión y la información. Aplicado al caso de *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*, el concepto se asocia a la sustitución del registro ilusionista de los sucesos del Cordobazo, a la emergencia de "un impulso anti-sistemático, una predilección por lo plural, lo múltiple, una reevaluación de todo lo que había sido suprimido por la sistematicidad anterior" (STAM, 2001, p. 343).

Javier Campo afirma que la película se sostiene en una doble determinación. Claro es el motivo de la convocatoria, asociada a la urgencia de los acontecimientos y a la necesidad de incidir políticamente o llamar a la reflexión al movimiento obrero-estudiantil. Sin embargo, explorando algunas de las líneas más renovadoras del cine político y social de la época, el film "dio cuenta de diversas variantes expresivas como las vinculadas al informativo (Getino), la ficción (Szir), lo pedagógico militante (Subiela), el discurso irónico (Kuhn) o el teorema (Juárez)" (CAMPO, 2009, p. 444). No en vano forma parte de un bienio particular del cine argentino comprometido y crítico, que en 1968 exhibe *La hora de los hornos* (un film vanguardista que investiga los márgenes del documental y de la ficción testimonial) y en 1969 estrena *Invasión* de Hugo Santiago, una potente ficción de rasgos metafóricos que exacerba la opacidad de la historia y del relato centrando las disputas de poder de dos grupos de individuos diferentes en una ciudad simultáneamente imaginaria y real (Aquilea/ Buenos Aires). De los cortos que integran la película del grupo Realizadores de Mayo, creemos que dos de ellos exhiben un alto grado de originalidad y experimentación formal. Uno es la sintética animación muda de dos minutos de duración realizada por Jorge Martín, titulada "Policía". El

corto narra la transformación de un obrero desocupado en un integrante de la fuerza policial. Esta funciona como una institución uniformadora y demandante, que modifica la capacidad de reflexión y de decisión de sus integrantes. Fusionando en una imagen las figuras de un manifestante y de un niño, el corto concluye con una orden policial y el disparo con que se ejecuta al manifestante/niño. Contaminando el registro documental con formas narrativas y con una sentida carga de subjetividad, "Testimonio de un protagonista", el corto de Pablo Szir, narra los acontecimientos del Cordobazo estableciendo una dualidad de puntos de vista. La narración de un supuesto participante del Cordobazo recompone, mediante una *voz over* masculina, los hechos de mayo, condensando el trayecto cotidiano del obrero a su fábrica y expresando los distintos estados de ánimo que guían su andar. Las imágenes de archivo de las protestas del mayo cordobés y las secuelas en las calles y negocios en los días posteriores, funcionan como correlato visual de la narración y como una suerte de memoria individual y colectiva. La apelación al *flashback* como un recurso capaz de representar los hechos ocurridos y la reflexión en tiempo presente del relator, coinciden con una segunda instancia narrativa, la presencia permanente de la cámara que desde un vehículo (o dispositivo) en movimiento acompaña como un testigo silencioso al personaje que nos relata los sucesos. El interrogante y la respuesta que este testigo pronuncia al cerrarse el corto ("¿Qué pasará cuando cada uno de nosotros tenga un revolver?" / "El 29 de mayo en Córdoba les declaramos la guerra") construyen un "nosotros" que, más allá de posibles especulaciones, refieren a ese marcado rasgo de agregación distinguida por Luis Alberto Romero al identificar la manifestación del Cordobazo.

Las representaciones contemporáneas del Cordobazo y el regreso del documental tradicional

En las dos últimas décadas el Cordobazo cobró vigor en el cine argentino, asociándose las películas que se ocupan del suceso histórico a variantes relativamente tradicionales del documental. Fueron varios los films que incluyeron los hechos con el interés de contextualizar historias puntuales o bien para explicar el devenir de algunas formaciones ideológicas particulares,[45] en tanto sólo dos lo toman como motivo central, dedicando el relato a los líderes sindicales que intervinieron en la movilización, o reconstruyendo los acontecimientos del 29, 30 y 31 de mayo a la luz de la historia argentina pasada y actual.

El largometraje de Adrián Jaime y Daniel Ribetti presentado en 1998, *Tosco, grito de piedra*, combina en su estructura los modelos del *documental de reportaje* y del *documental expositivo*, aportando una clara argumentación sobre el accionar del movimiento obrero en el período 1966-1976. En esta dirección, que otorga el sentido de símbolo anteriormente mencionado para el campo de los historiadores y analistas sindicales, los documentos de época (periodísticos y sonoros), que exhiben las numerosas manifestaciones previas al Cordobazo, propias de las jornadas de mayo de 1969 y posteriores hasta 1973 (año de conmemoración del cuarto aniversario de los acontecimientos cordobeses durante el gobierno de Héctor Cámpora), aparecen interceptados y resignificados por otros materiales audiovisuales que, a medida que avanza el relato, impulsan otro foco de interés: la rememoración de una figura clave en los sucesos de mayo, Agustín Tosco, secretario general del Sindicato de Luz y Fuerza de la provincia y

acérrimo opositor de la burocracia sindical que planteaba el diálogo político con el poder militar. Entonces, la proliferación de testimonios actuales de amigos y compañeros de Agustín Tosco comienzan a montarse con imágenes de época y, fundamentalmente, con discursos del gremialista pronunciados en diferentes actos públicos y programas periodísticos. La figura mítica de Agustín Tosco, en palabra y en imagen, se constituye mediante numerosos atributos, todos ellos positivos: fortaleza física, capacidad de reflexión, lealtad hacia sus compañeros, moderación en las opiniones y acciones. La evocación de los años posteriores al Cordobazo, que en el film se circunscribe a algunas etapas que cruzan la vida personal de Tosco y la historia política del país –la detención del gremialista y de todo un grupo de manifestantes en distintos centros carcelarios del país; la famosa fuga del penal de Rawson, provincia de Chubut, sucedida el 15 de agosto de 1972; la presencia de Tosco como orador en el acto de conmemoración del Cordobazo en 1973; su muerte a la edad de cuarenta y cinco años – son los tramos narrativos que consolidan el punto de vista sobre el sujeto histórico. Al respecto, significativo es el testimonio de uno de los activistas presos junto con Tosco en el penal de Rawson, quien da a conocer dos facetas de su personalidad: la moderación en las opiniones y en las acciones (Tosco rechaza formar parte del grupo de fuga de la unidad carcelaria, atribuyendo esta decisión a la necesidad de presentarse como un vocero de los sectores obreros y no como un militante que pasa a la clandestinidad) y la energía en la lucha (sucedida la fuga de un grupo de militantes y el posterior asesinato de otro conjunto que no logra escapar, Tosco arenga a sus compañeros de prisión a mantener los ideales y la capacidad de lucha). El largometraje agrega en algunos momentos claves del relato elementos gráficos y la

animación de dibujos emblemáticos del plástico argentino Ricardo Carpani, toda una suerte de rasgos iconográficos que actualizan el imaginario de los años 60 y 70.

Rebelión (Federico Urioste, 2004) regresa al ámbito del *documental expositivo* en una modalidad convencional, asociando algunas de las estrategias empleadas por el *documental pedagógico o institucional* (la narración *over* y unificadora a cargo del actor Vando Villamil, la integración entre imagen y banda sonora, la formulación de un crescendo histórico que se inicia en 1930 con el golpe militar perpetrado contra Hipólito Yrigoyen y finaliza en el convulsionado año 2001) y otras propias del *documental de reportaje* (la apelación a testimonios actuales de algunas figuras partícipes de los hechos del Cordobazo). Evitando el riesgo formal y conceptual, el film de Urioste maneja dos tesis históricas puntuales: aquella que opone la vigencia de las instituciones democráticas al periódico acecho y retorno al poder de las cúpulas militares (los documentos que registran los golpes a Hipólito Yrigoyen y Juan Domingo Perón y varios de los actos de la última dictadura militar revelan el deterioro histórico del sistema democrático de gobierno y la consecuente expulsión del pueblo de la participación política), y otra complementaria, asociada a la resistencia peronista surgida luego de 1955, en el momento en que Perón fue derrocado por el general Eduardo Lonardi, y sostenida en el período histórico en el cual se inscribe el Cordobazo. La exposición de estas dos tesis se realiza en la etapa inicial del documental, para luego abrirse paso el reportaje, de textura polifónica, en el cual participan dirigentes obreros (Elpidio Torres, dirigente de Sindicato de Mecánicos y Afines del Transporte Automotor; Jorge Caneles, dirigente de la Unión Obrera de la Construcción de Córdoba; Felipe Alberti, dirigente del sindicato

de Luz y Fuerza de la provincia) y estudiantiles (Fernando Storni, rector de la Universidad Católica de Córdoba), así como periodistas y camarógrafos activos en las tres jornadas de mayo de 1969. En una tercera fase, el film de Urioste concluye registrando los episodios del año 2001, en el momento en que Fernando De La Rúa renuncia a la presidencia y abandona su cargo. Las imágenes del pueblo congregado en distintos puntos de la ciudad de Buenos Aires evocan, aunque con notas diferentes, los anteriormente comentados acontecimientos del Cordobazo. "Lo único que queda son los argentinos", repite el narrador en estos momentos de clausura. Marcando una evidente distancia histórica, en 2001 las instituciones mediadoras y sus líderes habituales (políticos, dirigentes gremiales, sacerdotes) no aportan ni su imagen ni su voz a las protestas callejeras.

Consideraciones finales

Metáfora, símbolo, acción, intervención de distintos registros, trama de individualidades y experiencias colectivas. De acuerdo con los análisis presentados, los films centrados en los sucesos del Cordobazo evocan las interpretaciones aceptadas en otras disciplinas sobre un acontecimiento capital de la historia argentina, proponiendo en algunas ocasiones representaciones singulares sobre los hechos, las que se expanden al registro de la animación o a variantes contemporáneas del cine documental. Constituyen una serie textual abierta que exhibe la tensión vigente entre orientaciones diferentes. Por un lado, los films actualizan las perspectivas y explicaciones probadas en el campo de la historia, los estudios sociales y el cine político y militante de las décadas de 1960 y 1970, privilegiando las interpretaciones del Cordobazo como

símbolo de la clase obrera argentina o como exponente de su accionar en el tiempo, tesis que se formulan a partir de discursos documentales altamente expositivos e instructivos (en este conjunto se inscriben *Rebelión* y *Tosco, grito de piedra*). Por otro lado, fragmentariamente, o aún de forma global, algunos de los films estudiados apuestan a la experimentación formal y expresiva, ya sea mediante una inclinación hacia la heterodoxia textual (*Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*) o a través de la reivindicación de voces individuales cargadas de una mayor subjetividad y urgencia comunicativa (*Ya es tiempo de violencia*).

Ahora bien, si estos cuatro films analizados hasta el momento adhieren, en su nivel semántico, a las interpretaciones del fenómeno del Cordobazo como símbolo de la resistencia obrera o como praxis concreta de individuos o segmentos amplios de la sociedad, un quinto ejemplo, *El rastrojero, utopías de la Argentina potencia* (Marcos Pastor y Miguel Colombo, 2005) recupera para el campo del cine la tesis de la metáfora de la depresión económica, en cuyo contexto los acontecimientos de 1969 ocupan la fase tardía aunque no final de una crisis que tiene una larga duración en el tiempo. Como indica su título, el film se propuso historiar la vida útil de un vehículo emblemático de la producción agropecuaria argentina, el Rastrojero Diesel, diseñado por el ingeniero Raúl Gómez y manufacturado por la Fábrica de Automóviles de Industrias Aeronáuticas y Mecánicas del Estado (I.A.M.E) entre 1952 y 1979. El documental ofrece sin embargo un segundo nivel de lectura, que consiste en localizar dos etapas críticas para la industria nacional, la primera vinculada al gobierno de Juan Carlos Onganía, la segunda referida a las medidas implementadas durante los años de la última dictadura militar, en cuyo contexto la

empresa cordobesa fue saqueada, desmantelada y finalmente clausurada. La estrategia narrativa-espectacular de este documental reúne a un antiguo empleado de la fábrica con una cámara-testigo, quienes emprenden el retorno a la ciudad cordobesa y al tiempo pasado, apelando a documentos audiovisuales de época (entrevistas, imágenes de noticieros, publicidades sobre el vehículo rastrojero), tanto como a un amplio caudal de materiales biográficos y subjetivos plasmados en el reencuentro del protagonista con sus antiguos compañeros de trabajo a través de sentidos diálogos y múltiples recuerdos. Respecto de los sucesos del Cordobazo, el peculiar entramado que se establece entre las historias personales y la memoria colectiva lo exhiben como un suceso histórico que, más allá del accionar obrero y/o civil, expone el derrotero de la industria nacional frente a las políticas públicas de desindustrialización.

Referencia

AGULLA, Juan Carlos. Significado de Córdoba. *Aportes*, No 5, enero de 1970.

AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

BRENNAN, James. *El Cordobazo. Las guerras obreras en Córdoba 1955-1976*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

CAMPO, Javier. Revolución Doble. *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación* (Realizadores de mayo, 1969). En: LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (Editores). *Una historia del cine político y*

*social en Argentina. Formas, estilos y registros***.** Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.

DELICH, Francisco. *Crisis y protesta social. Córdoba, mayo de 1969*. Buenos Aires: Signos, 1970.

FLORES, Silvana. La imagen cinematográfica como documento político: tres modelos individuales de militancia. En: LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (Editores). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.

GONZÁLEZ, Trejo Horacio. *Argentina, tiempo de violencia*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1969.

GORDILLO, Mónica. Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955-1973. En: JAMES, Daniel. *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

JAMES, Daniel. *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976***.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

LACLAU, Ernesto. Argentina: Imperialist Strategy and the May Crisis. *New Left Review*. No 62, julio-agosto de 1970.

LEWIS, Paul H. *The Crisis of Argentine Capitalism*. Chape Hill: University of Carolina Press, 1990.

MESTMAN, Mariano y PEÑA, Fernando. Una imagen recurrente. La representación del 'Cordobazo' en el cine argentino de intervención

política. En: *Film Historia*, Vol. XII, No 3, 2002.

NICHOLS, Bill. *La Representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.

ROMERO, José Luis. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

ROSENSTONE, Robert. La historia en la pantalla. En: REBOLLO, Paz y MONTERO Díaz, Julio *Historia y cine*: realidad, ficción y propaganda. Madrid: Editorial Complutense, 1995.

STAM, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 2001.

TORRES, Juan Carlos. *Los sindicatos en el gobierno, 1973-1976*. Buenos Aires: CEAL, 1983.

VILLAR, Daniel. *El Cordobazo*. Buenos Aires: CEAL, 1971.

WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de No-Ficción*. Madrid: T/B, 2004.

El 68 en el Cine Mexicano

Álvaro Vázquez Mantecón

A finales del mes de julio de 1968, apenas iniciado el movimiento estudiantil, Roberto Sánchez, estudiante avanzado del CUEC, decidió filmar por su propia cuenta la llegada de los primeros jóvenes presos por los disturbios en el centro de la ciudad a Tlaxcoaque, centro de detención de la policía judicial. Escondió su pequeña cámara de 16 mm Bell&Howell bajo su abrigo y desde una posición cercana capturó la escena, pasando desapercibido al lado de los fotógrafos de prensa. Se trata de las primeras tomas fílmicas del movimiento. Son un claro indicio de que la semana de brutal represión que siguió al 26 de julio era vivida por los estudiantes como algo inusitado y excepcional que necesitaba ser registrado. De ahí en adelante, el movimiento estudiantil fue acompañado por diversos equipos de producción. Esa noción de excepcionalidad no se perdería. Por lo contrario, y gracias precisamente al trabajo del grupo de cineastas que lo filmaron, el movimiento adquirió un carácter icónico que preserva hasta el momento. Se puede afirmar sin exageración que el 68 se convirtió – al lado de la revolución mexicana – en uno de los eventos más registrados por el cine en la historia del país. El objetivo del presente trabajo es presentar un recuento analítico de cómo fue filmado, así como del efecto que el 68 tuvo en las producciones fílmicas de los años siguientes. Son películas

importantes porque constatan una doble crisis: por una parte, la de la sociedad con el gobierno mexicano del momento, y por otra, la que un grupo de cineastas tenía con las formas convencionales del cine de su tiempo. Constituyen el punto de partida para la práctica de un cine independiente comprometido con los problemas sociales.

A pesar de que los años sesenta significaron una búsqueda del cine de autor en el cine independiente mexicano, las películas con preocupación social eran relativamente escasas. Películas como *El brazo fuerte* (1958) de Giovanni Korporaal o *La fórmula secreta* (1965) de Rubén Gámez habían abordado temas políticos de una manera que difícilmente hubiera podido hacerse desde el cine industrial. Óscar Menéndez, uno de los cineastas que se dedicaron a filmar al movimiento desde sus inicios, había realizado en 1965 la cinta *Todos somos hermanos*, con la colaboración de un equipo de personas que por aquellos años trabajaban en Radio Universidad. En ella se abordaban temas que iban desde el asesinato de Rubén Jaramillo (recreada dramáticamente) hasta las manifestaciones en protesta por la invasión de República Dominicana por tropas estadounidenses y de la OEA en 1965. Si se revisa la temática abordada por las películas que participaron en el Concurso de Cine Experimental de 1965 (con la excepción de *La fórmula secreta*) se podrá apreciar que las principales preocupaciones del nuevo cine surgido en la década era la puesta en práctica de una narrativa influenciada por el neorrealismo italiano y la nueva ola francesa. Algo que también se veía en los cortometrajes realizados por los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), la escuela de cine universitaria fundada por aquellos años. Como ha recordado Federico Weingarsthofer, "para nosotros [los estudiantes del CUEC] el 68 fue simplemente una sacudidota".

(Entrevista Weingarsthofer).

La “sacudidota” comenzó por unirse a la huelga a finales de julio, tomar las instalaciones de la escuela, pero sobre todo, con una organización para la producción que poco o nada tenía que ver con lo aprendido previamente. Las cintas vírgenes de 16 milímetros destinadas a los ejercicios escolares se destinaron a filmar diversas escenas del movimiento estudiantil. Por su parte, Manuel González Casanova, el director de la escuela, apoyó a los estudiantes en el revelado del material. Las tres cámaras de la escuela, dos Bolex de cuerda y una Arriflex comenzaron a ser utilizadas por los alumnos más experimentados. De manera adicional, algunos estudiantes realizaron registros con cámaras de foto fija de 35 mm. que pusieron a disposición del Comité de Lucha de la escuela. Se nombraron representantes ante el Consejo Nacional de Huelga (CNH), habitualmente Leobardo López Arretche , quien sería conocido por el resto de los jóvenes integrantes del movimiento como *el Cuec*. Aunque no se tenía todavía una idea precisa de cuál iba a ser el sentido de la película que estaban haciendo, en asamblea se definieron algunas líneas generales de filmación. Las brigadas fílmicas del CUEC, al igual que las de gráfica de las escuelas de artes plásticas de San Carlos y La Esmeralda, buscaban elaborar materiales capaces de romper el cerco informativo con el que la prensa oficial tenía confinado al movimiento. Se pidió a los camarógrafos que registraran la relación con la gente, como base para películas que fungieran como comunicados del movimiento a la sociedad. En este sentido, la organización colectiva, y la aparición de una nueva temática social implicaron una revolución en la manera de concebir al cine de los estudiantes del CUEC.

Las escenas filmadas del movimiento, que posteriormente

conformarían *El grito,* daban cuenta de esa nueva manera de concebir al cine. A pesar de que había la consigna de tratar de evitar las tomas interpretativas para presentar con imparcialidad los acontecimientos, era inevitable que se colara un sesgo personal en algunas de ellas. Durante la manifestación del silencio, el 13 de septiembre, una de las brigadas del CUEC iba montada en el techo de un camión del Politécnico. Roberto Sánchez, con la Arriflex registró minuciosamente la respuesta de la gente apostada a los lados de la marcha sobre Avenida Juárez. En un momento determinado, filmó una mano haciendo la "V" de la victoria en primer plano dejando en el segundo una la perspectiva del público en un costado la Alameda. A continuación, en el mismo emplazamiento, inclina la cámara en plano holandés para mostrar a un joven de espaldas sosteniendo una bandera. La secuencia ha convertido a las imágenes en un emblema del movimiento estudiantil: el respeto de la población, la fe en la victoria, y una pureza cívica del muchacho de camisa blanca con la bandera. Con la distancia del tiempo, Roberto Sánchez no es ajeno a las implicaciones de sus tomas:

> … de esas veces que dices *esto lo siento*… Esa escena va a reflejar mucho de esta disposición de entrega… o sea, aporté un poco de limpieza ciudadana. No de ingenuidad sino de un afán contagiado quizás un poco por el espíritu de esas películas que ví… si tú quieres un poco, este… pues cualquiera las tacharía de ridículas ¿no? Por ejemplo, *Mexicanos al Grito de Guerra*, la de el Bachiller Álvaro Gálvez y Fuentes. Esas cosas que… pues estabamos llenos de eso. (Entrevista Sánchez)

Otras veces los estudiantes del CUEC se arriesgaron a realizar tomas difíciles. Para documentar la ocupación de Ciudad Universitaria por el ejército, Leobardo López Arrecthe y Roberto Sánchez idearon un método curioso: adaptaron el lente de la Arriflex en el faro trasero de

un automóvil. El camarógrafo iba oculto en la cajuela, y pudieron mostrar a los soldados apostados en Av. Insurgentes, al lado del estadio olímpico. Para esa generación de cineastas, la "sacudidota" del 68 implicó descubrimientos, aprendizajes y una puesta en práctica de un cine muy distinto al que en un primer momento se habían propuesto hacer cuando entraron al CUEC.

Pero no sólo desde el CUEC se filmaba al movimiento desde la perspectiva estudiantil. Por su parte, Óscar Menéndez y su equipo realizaban películas por encargo del CNH. Con una maltrecha cámara de 16 mm realizó *Únete pueblo* (1968), un documental que hacía un registro de los acontecimientos hasta el 27 de agosto. Con el dinero recabado por el boteo de cada una de las escuelas en huelga se pudieron a sacar 25 copias de la cinta, que se proyectaban en Ciudad Universitaria, el Politécnico y la Escuela Normal. Algunas copias fueron enviadas al extranjero. (Entrevista Menéndez) La estructura del documental se basaba en la exposición de las manifestaciones en contraste con una voz *off* incendiaria, que hacía el recuento de las violaciones a la Constitución realizadas por el gobierno. Por su parte Paul Leduc y Rafael Castanedo, quienes por aquellos días trabajaban en la preparación del gran documental sobre los Juegos Olímpicos dirigido por Alberto Isaac, editaron sin firma los *Comunicados del CNH*, cuatro cortometrajes informativos que siguen el curso del movimiento estudiantil hasta la madrugada del 28 de agosto, en que los soldados retiran a los estudiantes del Zócalo de la Ciudad de México. La materia prima de los *Comunicados* son materiales fotográficos, con pocas imágenes en movimiento, pero con un trabajo sumamente interesante en la banda sonora, que mezcla sonidos ambientales de las manifestaciones, con discursos, canciones o intervenciones acústicas

(como el sonido de un corazón que aparece en el *Comunicado no. 4*, acompañando las imágenes sobre la represión). Sin necesidad de una voz *off*, el montaje cumple con la función de explicar emotivamente las razones del movimiento, pero sobre todo, su carácter justo.

Después de la represión al movimiento estudiantil el material filmado por el CUEC fue escondido. Leobardo López fue aprehendido en la plaza de Tlatelolco el dos de octubre y encarcelado en Lecumberri un poco más de dos meses. A lo largo de 1969 se iniciaron los trabajos de edición de *El grito*, bajo la dirección de Leobardo y con la ayuda de editor Ramón Aupart. Alfredo Joskowicz realizó una búsqueda de audios y materiales adicionales, para lo cual contó con la ayuda de Rodolfo Sánchez Alvarado, de Radio UNAM. Se optó por editar los materiales de forma cronológica, para conformar un material que de manera escueta presentara una crónica del movimiento estudiantil. De manera semejante a lo que se había hecho en los *Comunicados*, en *El grito* se prescinde de una voz *off* que guíe a la manera de un narrador omnisciente al espectador por los avatares del movimiento estudiantil, y prefiere recuperar diversas voces y testimonios del momento. Es el caso, por ejemplo, del reportaje de Oriana Fallaci incluido en la secuencia sobre el dos de octubre. El trabajo de recopilación de voces y experiencias –una primera parte del proceso de asimilación después de la profunda intensidad de la vivencia- fue paralelo al trabajo literario-periodístico que por aquellos días también hacía Elena Poniatowska para *La noche de Tlatelolco* (1971). Por años, las proyecciones de el documental de Leobardo López en los cineclubes universitarios y la lectura de la crónica de Poniatowska se convirtieron en el punto de partida para una historia efectual del 68 que, aunque importante, todavía está por hacerse. A través de estas obras un nuevo público hizo

propias las vivencias de la generación que hizo el movimiento.

Mural efímero (1968-1973) de Raúl Kamffer, cineasta egresado del CUEC, es otro caso de un material filmado en 1968 pero editado en años posteriores. La película era un montaje del material en 16 mm color que había documentado el trabajo colectivo de un grupo de pintores (Manuel Felguérez, José Luis Cuevas, Francisco Icaza, Ricardo Rocha, Roberto Donís, entre otros) como parte de las jornadas de solidaridad con el movimiento estudiantil que la Asamblea de Artistas e Intelectuales organizaba en la explanada de Ciudad Universitaria en los días previos a la ocupación militar. Los artistas decidieron pintar un mural efímero en las láminas acanaladas que cubrían los restos de la estatua de Miguel Alemán que había sido objeto de dos atentados en los años sesenta. Kamffer editó la cinta dándole un preámbulo y una conclusión alusiva al dos de octubre con un carácter claramente contracultural con la selección de música para la banda sonora. Es notable el contraste entre el registro alegre de la movilización estudiantil cuando se encontraba en su mejor momento, con el tono trágico del final de la cinta, que hace una composición psicodélica entre un tzompantli prehispánico, el rostro del muchacho muerto el dos de octubre que había sido portada de un número de la revista *¿Por qué?*, los retratos de los jefes policíacos y la repetición en *off* con reverberación de la frase: "No hemos dejado de morir". Un indicio de la ambivalencia – entre añorante y traumática – que causaba el recuerdo del 68 en los años setenta.

La conclusión brutal del movimiento estudiantil había dejado heridas en la sociedad mexicana, y de manera natural continuó siendo objeto del interés de los cineastas. Óscar Menéndez continuó con la realización de documentales: *2 de octubre: aquí México* (1970) e *Historia*

de un documento (1971). En el primero se parodiaba el título de los cortometrajes oficiales de la época realizados por Demetrio Bilbatúa para promocionar la XIX Olimpíada, y que presentaban una visión optimista del progreso de México bajo el desarrollo estabilizador, mientras que el documental de Menéndez mostraba el otro lado de la moneda, el rostro represivo del régimen. (Entrevista Menéndez) En *Historia de un documento*, editada bajo el auspicio de la Televisión Francesa, se hace un recuento del movimiento para un público internacional y de paso se incluyen escenas sorprendentes de la prisión de los estudiantes en la cárcel de Lecumberri. Después de haber impartido un breve taller de cine, Menéndez había logrado introducir a la prisión una cámara casera de Súper 8 mm. Ellos mismos se encargaron de registrar la vida cotidiana en las crujías en las que se encontraban confinados. Dejaron de lado su condición de sujeto cinematográfico para convertirse en cineastas. Las tomas de los estudiantes presos dotaron al documental de una fuerza inusitada y de paso abrieron en los años setenta el debate sobre las posibilidades del formato Súper 8, habitualmente desdeñado por ser el soporte habitual para el registro de la cotidianidad de la vida burguesa, pero que se mostraba también como un medio ideal para un uso político.

Para los estudiantes del CUEC que habían participado en las brigadas fílmicas del movimiento la experiencia había resultado traumática y en las producciones del Centro posteriores al 68 se percibe una suerte de resaca reflexiva. En *Quizá siempre sí me muera* (1971) de Federico Weingartshofer, la primera tesis de la escuela que se producía como largometraje, se ponían sobre la mesa muchas de las preocupaciones de la generación en aquellos días aciagos. La película comienza mostrándonos al personaje principal profundamente

deprimido, incapaz de sostener una conversación con la amiga que le relata la fiesta del día anterior. De ahí en adelante, se mostrarán una serie de escenas aparentemente inconexas[46] que recrean búsquedas y preocupaciones: la posibilidad de la opción guerrillera, la distancia de los estudiantes clasemedieros urbanos con la realidad campesina, la crítica a la iconografía de izquierda simbolizada en una intervención pictórica en torno a un póster del Che Guevara, o la incapacidad de los estudiantes de comunicarse en los edificios de Ciudad Universitaria. "Toda una seria de reflexiones –recuerda Weingarsthofer- acerca de para donde debería de ir el cine. Sin una clara visión, por supuesto. Era todo como una vomitada." (Entrevista Weingarsthofer) La reflexión sobre la rumbo de la Universidad también fue seguida por *Tómalo como quieras* (1971) de Carlos González Morantes, otra cinta del CUEC producida ese mismo año. En ella se escenificaba el encierro de dos estudiantes (un hombre y una mujer) con un profesor en la Ciudad Universitaria. Una metáfora del ambiente asfixiante de una Universidad, demasiado volcada sobre sí misma a principios de los años setenta. Mientras que afuera se encontraba una realidad cruda: la cinta culminaba con una serie de fotos fijas de una nueva represión gubernamental hacia los estudiantes, la de los Halcones el 10 de junio de 1971.

En los años siguientes los cineastas tratarían de romper ese encierro auto-reflexivo involucrándose de manera decidida con la realidad que estaba más allá de la Ciudad Universitaria. En el CUEC un grupo de estudiantes formó el Taller de Cine Octubre, que ya desde el nombre se mostraba como una consecuencia al 68, además de jugar con la importancia de ese mes que se tenía para la izquierda mundial. En 1974 el Taller produjo varios documentales (*Chuhuahua, un pueblo en*

lucha, de Trinidad Langarica, Ángel Madrigal y Abel Sánchez; *Los albañiles*, de Abel Hurtado, José Luis Marino y Jaime Tello; y *Explotados y explotadores*, de José Woldenberg). Estas películas mostraban el cambio radical en la idea que sobre el cine tenían los universitarios. Quedaba lejos la búsqueda del cine de autor y la expresión personal de los años sesenta para dar paso a un cine comprometido, capaz de incidir en la toma de conciencia de los espectadores sobre las condiciones de explotación. Al impacto que tenía por aquellos años en México y en otros países latinoamericanos cintas como *La batalla de Argel* (1966) de Gillio Pontecorvo o *La hora de los hornos* (1969) de Octavio Getino y Fernando Solanas, habría que sumar el efecto que las represiones del 2 de octubre y el 10 de junio habían tenido entre una sección de cineastas. En esa misma línea habría que considerar a los trabajos de otro colectivo, la Cooperativa de Cine Marginal, conformada por Gabriel Retes, Eduardo Carrasco Zanini y Paco Ignacio Taibo II entre otros, que habían optado por hacer un cine político en Súper 8 mm vinculándose con la lucha en contra del sindicalismo oficial, como la que por aquellos años sostenían los electricistas dirigidos por Rafael Galván.

La primera mitad de los años setenta significaron un momento de auge de la producción de cine independiente en Súper 8 en México. Se trató habitualmente de películas hechas con escasos recursos, dirigidas por jóvenes. En muchas de ellas se percibe la tensión entre la preocupación por la política desde un punto de vista de izquierda y la contracultura del rock. Sin embargo, el 68 se convirtió en un punto de referencia común. Era posible ver en películas claramente contraculturales, como *El fin* (1970) de Sergio García, la referencia a Tlatelolco como un emblema de la represión del Estado hacia la

juventud, a la que se sumaban otras fuerzas represivas como la Iglesia, la familia, y la comercialización. *La libertad es un hombre chiquito con ganas de darle en la madre a todo el mundo, la soledad es el mismo hombre un poco menos politizado* (1973), uno de los primeros superochos de Rafael Montero, comienza con un joven de pelo largo que corre como si lo persiguieran entre los edificios de la Unidad Habitacional de Tlatelolco, mientras que en *off* se escucha el sonido de una sirena y una canción sobre el dos de octubre. La pieza, que era interpretada por un grupo de adolescente de música callejera que aceptó grabar la canción para la película de Montero, indicaba cómo el 68 se había convertido en una referencia fundamental para una generación que no había vivido el movimiento estudiantil:

> La matanza que el gobierno provocó…
> y tu donde te encontrabas ¿viendo tu televisor?
> egoísmo no había, peleaban por libertad, ellos no regresarán,
> y tu cuando has pensado en que exista libertad
> siempre vives agachado, tienes alma de chacal.
> No, noo, no es justo.

No había pasado mucho tiempo para que el 68 se convirtiera en una parte importante del imaginario social mexicano. Para ello el cine hacía una aportación fundamental. En *La montaña sagrada* (1973) de Alejandro Jodorowsky, una película producida por el cine industrial, se hacía una clara referencia al movimiento estudiantil. Con su estilo peculiar, Jodorowsky hacía un repaso metafórico de la historia de México. La conquista era vista como una invasión de sapos en un mundo prehispánico habitado por camaleones escenificada en una maqueta del Templo Mayor. Una procesión de corderos desollados y crucificados –imagen del sacrificio– desfila frente a la antigua Basílica

de Guadalupe como preludio al disparo de las tropas sobre un grupo inerme de estudiantes amarrados y con esparadrapos en la boca. Del pecho de los muchachos muertos emergen pájaros que vuelan hacia el cielo. Después de la masacre un grupo de turistas – parodia olímpica – ríe, baila y se toma fotografías ante los muertos, mientras un soldado viola a una mujer. Así, el 68 era homologado a la conquista como hito fundamental en la historia del país. Desde la primera mitad de los años setenta ya no sería posible referirse a Tlatelolco sin hacer una asociación directa a las implicaciones de la masacre. En la película *Naufragio* (1978) de Jaime Humberto Hermosillo se narra una historia de amor desolada, ambientada en los edificios de la Unidad Habitacional de Tlatelolco. La cinta termina con una escena inquietante, que parece haber tenido más que ver con las implicaciones de la locación para la historia del país que con el drama amoroso: una inundación inexplicable penetra violentamente los departamentos, y deja a Tlatelolco arrasado por un cataclismo.

Para finales de los años ochenta, Tlatelolco volvería a ser la locación de una película que ya no era una metáfora, sino una referencia directa los sucesos del 68: *Rojo amanecer* (1989) de Jorge Fons. Basado en un guión de Xavier Robles y Guadalupe Ortega, la cinta muestra la historia de una familia clasemediera que habita en uno de los edificios que circundan la plaza. Película claustrofóbica, no muestra nada de lo que sucede en el exterior del edificio para concentrarse en el drama interno de la familia, compuesta por tres generaciones: un abuelo militar retirado, lleno de añoranza por la revolución mexicana; un padre burócrata y su esposa ama de casa; hijos estudiantes, involucrados en el movimiento estudiantil. Los sucesos del exterior transforman paulatinamente el orden familiar. Padres e hijos discuten

sobre la justicia de la rebelión estudiantil. Pero cuando comienza la balacera, la familia da refugio a un grupo de jóvenes que huyen de la plaza. El final dramático –todos los miembros de la familia son asesinados brutalmente a manos de policías vestidos de civil que irrumpen en el departamento– construye el clímax de la cinta. Habían pasado más de dos décadas para que se pudiera hablar desde el cine industrial de los sucesos del 68. Sin embargo, el hecho de que la película tuviera que superar fuertes trabas burocráticas para su exhibición, demuestra la dificultad de asimilación que el movimiento estudiantil tuvo para la memoria del país.

Con todo, el análisis del impacto del 68 en el cine mexicano debiera ir mucho más allá del estudio de las maneras en que fue representado. El legado más importante se dio en la manera en que la intensa experiencia del movimiento estudiantil transformó la idea que del cine tenía un grupo definido de cineastas. El viraje hacia los cine político de los años setenta, la transformación de los equipos de producción y la consolidación de redes de distribución alterna – elementos constitutivos del cine independiente del momento – no podría comprenderse a plenitud sin la inclusión de esa vivencia excepcional. La intuición que Roberto Sánchez tuvo aquella noche en Tlaxcoaque fue certera.

Referencias

GARCÍA, Riera Emilio. *Historia documental del cine mexicano,* Tomo 15, Guadalajara. Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco-CNCA-IMCINE, 1992.

MANTECÓN, Vázquez Álvaro. *El cine súper 8 en México (1970-1989)*. México: Filmoteca de la UNAM, 2012.

PAZ, Octavio. *Posdata*. México: Siglo XXI, 1970.

WALLESRSTEIN, Immanuel. 1968: revolución en el sistema-mundo. Tesis e interrogantes. En: *Estudios Sociológicos VII: 20*. México: El Colegio de México, 1989, p. 229-249.

Entrevistas

MANTECÓN, Vázquez Álvaro. Entrevista a Federico Weingarsthofer para el Memorial del 68, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM, 26 de enero de 2007.

_____. Entrevista a Roberto Sánchez para el Memorial del 68, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM, 25 de enero de 2007.

_____. Entrevista a Óscar Menéndez para el Memorial del 68, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 1 de agosto de 2006.

La memoria de lo no vivido: El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos (Perut y Osnovikoff, Chile, 2004)

Marcela Parada Poblete

Alcances preliminares

Si consideramos que el cine documental sostiene un permanente debate con la cuestión de lo real y con aquel posible-imposible acceso a la realidad en el registro y representación, la cuestión de la memoria en el cine documental introduce un factor crítico que se agrega al problema de reflexión. Ya no sólo el documental como el mundo que está ahí – mediado, claro, por su representación –, si no el mundo que una vez "antes" estuvo allí. Para entonces, el pasado entra a cuadro para referir y reconstruir lo que alguna vez fue. En cualquier caso – con más o menos acuerdos y discrepancias teórico conceptuales –, ya sea en el terreno del presente o en el específico del pasado y la memoria, el vínculo del documental con la realidad resulta implícito.

> La cuestión de la vinculación entre lo real y el cine se vuelve problemática para un cine que se asume como "de lo real": el cine documental. Si hay un carácter ontológico que aúne todas las vertientes del cine documental ese es la función de índice de

> la realidad: lo que en un film documental está encuadrado ocurre o ha ocurrido en el mundo real. (CAMPO, 2011, p. 276)

Ocurre o ha ocurrido en el mundo real... En esta línea, y considerando que la posibilidad de acceso a lo real se encuentra inevitablemente mediada por su representación, el imaginario se vuelve constitutivo para ambos sistemas de significación. Tanto para la (re)construcción del presente como para la reconstrucción del pasado, ¿cómo podría acontecer la aprehensión de la realidad si no es a través de un imaginario de representación? Dicho de otro modo, para aquello que está ahí o para aquello que una vez antes estuvo allí, el imaginario actúa en el sujeto como mediador para la construcción-reconstrucción de sentido y significación. Visto así, la distinción de Nichols entre "el mundo" en el que vivimos para referir al documental y "un mundo" en el que imaginamos vivir para referir a la ficción (1997, p. 155) se desplaza; oscilando entre uno y otro polo del imaginario representacional que constituye la identidad del sujeto y de la colectividad. El cine de no ficción, el cine de la realidad, como se le ha llamado categorialmente al documental entra pues a cuadro tensionado por la subjetividad, por el encuentro con la construcción de imaginarios y aseveraciones, digamos, fractales.

En este escenario, y como adelantábamos en las primeras líneas, la cuestión de la memoria en el cine documental, equivale a un factor crítico adicional al problema de reflexión: reconstruimos el pasado mediante representaciones imaginarias que se ven afectadas en el presente por la diferencia temporal y cualitativa que sostiene quien recuerda con la experiencia pasada sobre la cual "se hace memoria".

Ahora bien, el problema de la memoria se agudiza

particularmente en nuestros días. Asistimos a un tiempo y un estado de cosas donde el culto al pasado, a la historia, al archivo, al testimonio y al documento, esa explosión de la memoria –trabajos de la memoria – que podemos reconocer en el mundo contemporáneo occidental opera como una descarga de presencia de pasado. Nos hallamos ante una preocupación e interés particular por la memoria. Lo refieren Jelin (2002, p. 9) y Ramírez (2010, p. 47), quienes citan en sus reflexiones a Huyssen (2000); algo que cada uno de nosotros, también, puede ciertamente reconocer: en la contemporaneidad asistimos a una «cultura de la memoria», "que coexiste y se refuerza con la valoración de lo efímero, el ritmo rápido, la fragilidad y transitoriedad de los hechos de la vida" (JELIN, 2002, p. 9). Una compulsión por coleccionar, recobrar y archivar, rescatar del olvido, recuperar del pasado, en fin. El auge del cine auto-documental, en parte, podría explicarse asimismo como una respuesta a este panorama vertiginoso de la contemporaneidad, que acrecienta la necesidad de localización en una civilización con cambios cada vez más rápidos (BOSSY; VERGARA, 2010, p. 15). La cultura de la memoria, pues, equivale a un movimiento de identidad que reclama la fijeza y localización por parte del sujeto y de la colectividad.

En el escenario histórico-político latinoamericano, la historia oficial coexiste con múltiples pequeñas historias individuales y privadas, que habían sido también privadas de salir a la luz en regímenes políticos dictatoriales que las habían condenado al silencio, a la censura de cada Dictadura Militar, al secreto, a la muerte. Los gobiernos democráticos han establecido un clima que favorece el auge de una cultura de la memoria en el plano histórico, y una tendencia importante de los documentales contemporáneos se aboca a reconstruir

la historia reciente de nuestros países, los hechos traumáticos, las huellas de las dictaduras. Es la urgencia de los trabajos de la memoria, la necesidad de decir, de contar, de narrar, de testimoniar. La necesidad de re escribir y reivindicar la historia. Y el debate cultural, evidentemente, se mueve entre posturas opuestas: aquellos que defienden el lugar que debe ocupar la memoria para no olvidar, y aquellos que reprochan este retorno constante de un pasado que no quiere pasar, que insiste obcecadamente en retornar impidiendo ampliar la mirada y afectando así las expectativas de futuro. (JENSIN, 2002, p. 10).

En el caso del documental chileno, como refiere Ramírez y como es, por cierto, de esperar, los trabajos de la memoria pueden dividirse entre los documentalistas que vivieron directamente la dictadura militar y hoy reconstruyen ese pasado, y aquellos realizadores que corresponden a la generación post-dictadura y cuyos trabajos hacen un rescate del pasado dictatorial desde la segunda generación. (2010, p. 48). Entre estos últimos encontramos documentales como: *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino, 2006), *La Quemadura* (René Ballesteros, 2009), *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2010), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010), entre otros. Referimos a este grupo ya que puede ser abordado bajo la noción de post-memoria que refiere Hirsch, concepto que retomaremos en el análisis del film particular que hemos seleccionado para el tema de memoria y resistencia que nos convoca en este estudio.

La memoria de lo vivido

Nos detenemos a continuación en *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (Perut y Osnovikoff, 2004), documental que nos re-sitúa en los bordes históricos del 11 de septiembre de 1973 en Chile, para cuando el Golpe Militar fija el advenimiento de la dictadura en el país. En términos operativo-formales, el film registra el seguimiento de dinámicas de improvisación y creación colectiva de niños y jóvenes chilenos que, en la actualidad, debaten y reconstruyen dramáticamente la situación del Golpe de Estado.

Bajo esta premisa general, los niños y jóvenes documentados – de entre 5 y 25 años de edad – ponen en escena – literalmente, bajo la estructura de un montaje escénico teatral, llevado a cabo en distintos momentos y lugares, y por distintos grupos de representación – una suerte de *playing*, un juego de roles en el que re-crean momentos clave de tal episodio. Un episodio al cual estos chicos, evidentemente, no asistieron; y para el cual la memoria individual que reclama la puesta en escena que cada grupo asume, funciona a través del mecanismo de la memoria colectiva en asociación con tópicos del imaginario histórico social.

El montaje articula escenas de los jóvenes en debate con la de niños actuando, niños jugando a hacer un papel. Niños y niñas improvisando en escenarios improvisados – las salas de la Escuela, los pasillos de ésta, el patio de juegos – y haciendo las veces de gobernantes, de militares, de torturados o torturadores. Pseudo comunicación radial con el extranjero, recreación de una escena de detención, simulación de tortura a un grupo de detenidos, revuelta, ataque, niño acribillado, vítores, grupo vencedor y grupo vencido. Salvador Allende, el pueblo, Augusto Pinochet, los militares, Fidel Castro, los norteamericanos, quienes están en el poder, quienes

reclaman el poder, quienes conspiran por el poder, quienes han de someterse al poder, en fin. Los roles se replican sucesiva y espasmódicamente en niños y niñas de distintas edades, y cada uno, cada vez, enuncia el parlamento que le ha de corresponder a su personaje.

Es así que en pantalla sucede lo que ha debido de suceder, lo que se recuerda ha sucedido desde la memoria de lo no vivido. La transposición temporal es elocuente. Los personajes representados por los niños se suceden en pantalla, al tiempo que suceden desde el desajuste de los márgenes del discurso histórico convencional. Asistimos en pantalla, entre diversas fragmentaciones de la historia, a la re-creación de una escena de detención de un grupo de sujetos (un grupo de niños), y a la simulación de aplicación de corriente en los genitales de un detenido. Es un niño el que simula estar detenido, es otro niño el que simula el plano del torturador, es apenas una ramita de árbol la que simula ser el cable eléctrico mortal. El niño torturado, fiel a su papel, se retuerce en el piso, los niños torturadores asumen su rol en el juego y festejan el martirio del oprimido. Es apenas una simulación, es apenas una actuación. Para el final de esta escena, los niños que hacen las veces de sujetos detenidos y torturados están tumbados en el suelo, mientras el niño que juega el rol de comandante en jefe de los torturadores está de pie ante ellos y vocifera su discurso de militar opresor:

> Yo acabé con Allende y sus cuatro lacayos. ¡Los crucifiqué, utilizando la cruz de Cristo! Adoro matar con la cruz de Cristo… Yo les prometeré autos flotantes, *Nintendo*, *Play Station* 2… ¿Me dejaste impotente? ¡Yo te dejaré impotente a ti! ¡*Game* 2! ¡Juegos virtuales! Y el que se me oponga… ¡Morirá! Que… disfruten… estos próximos… años… conmigo. (diálogo del film. Min. 56:07)

En otro fragmento de representación teatral, la puesta en escena juega a ser una suerte de *reality show*. Un adulto, posiblemente un profesor de la clase, hace el rol de presentador e introduce a los personajes-participantes en el escenario: una niña-Pinochet competirá con una niña-Allende en un concurso de baile. En la escena participan niñas-público que aplauden a uno o a otro personaje y niñas-jurado que deliberarán en su momento sobre quién lo ha hecho mejor en la competencia. Luego del baile de ambas, el juego teatral consiste en que la niña-Pinochet pierde el reinado. En el escenario, en un plano que la deja a solas, entre penumbra y luces multicolores que orbitan la escena, la niña-Pinochet emerge furiosa y descontrolada. Entonces replica:

> Los voy a matar, los voy a cortar en pedacitos… les voy a sacar las piernas, los dedos, la cabeza, les voy a tirar el pelo, les voy a decir que los odio, los voy a matar y no sé, pero algo se me tiene que ocurrir… Voy a matar al jurado, a los bailarines, al animador y sobre todo a Allende, que es un maldito que todo lo hace bien y que… ¡Lo odio, lo odio, es un maldito!. (diálogo del film. Min. 36:23)

Para entonces es la revuelta, el alzamiento de las tropas, el ataque inminente. Los niños se organizan en el patio de juegos de la Escuela, han de recuperar el castillo. Un niño-Allende, en tanto, situado y sitiado a solas en una sala de clases que hace las veces del escenario del gobernante, implora y reclama: "¡Por qué, por qué Dios me abandona! ¿Qué hice mal? Fui un tonto, un ridículo al pensar que yo podría cambiar este país, que podría tenerlo en la gloria… ¿Qué hago, qué hago…?" (diálogo del film. Min. 44:35). En el juego de representación, el niño desespera a solas, sentado ante su escritorio de gobernante. Sobre

la escena escuchamos el audio de archivo de la voz original del general Pinochet: “Las fuerzas armadas no están contra el pueblo, sino que están contra la hambruna que estaba sembrando el gobierno marxista del señor Allende.” La escena continúa con el niño-Allende angustiado en cuadro y el general Pinochet remitido por la voz de archivo que continúa su discurso. Entonces el niño-Allende, entre sollozos, exclama: “Quiero volver a ser niño, cuando jugaba... quiero volver a ser niño, sin sufrimiento, sin dolor...” El niño llora. El niño toma un revólver de juguete, lo lleva a su boca y acciona el gatillo. Es el suicidio del gobernante y el bombardeo de la escena. Los proyectiles que entran a cuadro junto a los niños-ejército son conos de papel que vuelan por los aires, pero explosionan y matan en el juego de representación. Niños acribillados, niños apresados, niños fusilados en escena por otros niños que empuñan armas imaginarias.

Los chicos del debate también tienen su rol, ya sea representen el bando a favor o en contra, lo defienden no sólo desde las referencias históricas con que cuentan si no que en ello se deslizan las diferencias de clases sociales en sus propias experiencias de vida. Los de clase acomodada y los de los márgenes. Reparamos aquí en una escena en particular que se inserta en el total del film. Estamos con un grupo de jóvenes en un parque público. Los chicos participan de un asado grupal. En medio de la situación colectiva de distensión se cuela una enérgica discusión entre dos de los jóvenes, emergiendo violentamente la constelación realidad-ficción-realidad:

> - JOVEN 1
> Yo no puedo hacer ninguna ficción de esto. Perdón, pero es que yo no puedo ficcionar con temas que son trascendentales poh hueón. Un pendejo, que se va criando, hueón, pal pico y crece y

> trata de insertarse y no puede es importante pa mí porque es mi biografía [...] Pobre como soy, ratón, hueón, miserable, pal pico, que no tengo niuna oportunidad culiá, en verdad, porque claro, es lo que tu decís, me mirai la fucking cara y el fucking cuerpo y ahí estoy yo, pobre culiao... este hueón es así, así, así. [CORTE] Si yo hubiese tenido las mismas condiciones que vos, si yo me hubiese criado con las mismas vitaminas que vos hueón, ¡a ese nivel!, ¡a ese nivel!...
> - JOVEN 2
> ¡¿Por qué tu te estai quejando y yo no me estoy quejando?!
> - JOVEN 1
> ¡Porque vos lo hai tenío poh hueón! ¡Ahueonao! ¡Vos lo tuviste!
> - JOVEN 2
> ¿Yo me estoy quejando de las hueás que vos hai tenío que yo no he tenío?
> - JOVEN 1
> A mí me importa lo que tú tenís. ¿Sabís por qué? ¿Sabís por qué me importa lo que tu tenís? Porque yo también quiero comer las hueás que tú comís, porque yo también quiero ir a ver las hueás que tu veís, porque yo también quiero viajar al extranjero de vez en cuando, y yo no lo puedo hacer. Yo no lo puedo hacer hueón y vos sí...
> diálogo del film. Min. 38:34)

En una entrevista realizada por el Programa Filmografías (2008), los documentalistas refieren que esta escena fue llevada a cabo por un grupo de estudiantes de teatro de la Universidad de Chile. Es un juego de representación que fue solicitado a los jóvenes como una escena de improvisación colectiva en la que el propio grupo debía de crear algo que evocara los conflictos de clase que hubieron en aquel tiempo [1973] en el país. Explican que fueron los mismos jóvenes quienes propusieron que la escena se desarrollara a partir de la reunión en un asado e incorporar cuestiones que subterráneamente circulaban en las relaciones interpersonales al interior del propio curso de teatro. El pasado histórico colectivo se entrelaza, así, con el presente del grupo

que juega a representar esta escena de conflicto social.

Todos el grupo sabe que va a participar en un juego de improvisación. Los chicos son, en este caso, estudiantes de teatro. Con todo, las emociones convocadas por el juego superan la premisa de teatralidad. La experiencia individual del presente de cada uno se cuela en medio de la discusión. El joven 1 llora y desespera en medio del diálogo, en medio de la representación. El joven 2, antagonista, aprovecha esa situación e insiste en promoverla, en avivar la confrontación. Los documentalistas no apagan la cámara. La discusión entre ambos jóvenes, para entonces, desborda la representación solicitada inicialmente: la de un pasado que vivieron otros, en 1973. Los tiempos se intervienen y emerge, decíamos, violentamente la constelación realidad-ficción-realidad. Y es que en el presente de la representación, se genera un nuevo acto de experiencia que golpea a los jóvenes directamente y desde su propia experiencia temporal.

El espectador, por su parte, en medio de todas las representaciones en pantalla a las cuales asiste, no puede distinguir que la escena antes referida ha sido realizada por estudiantes de teatro. En cualquier caso, tampoco importa. Todas las escenas corresponden a juegos de representación. Lo relevante en *El astuto mono…* es que la pantalla adopta el lugar en donde se reúnen experiencias, representaciones y reconstrucciones del pasado histórico colectivo, que son influenciadas por la experiencia del presente de cada grupo participante y también de cada espectador. A partir de una nueva generación que no vivió directamente lo sucedido en 1973 en Chile, la representación reactualiza el acontecimiento histórico activando toda una red de asociaciones y significaciones.

Como hemos revisado, los niños, niñas y jóvenes realizan

aproximaciones teatrales a sus personajes, figuras que aproximan en pantalla, a su vez y de manera violenta, el pasado histórico colectivo nacional. Pero ¿cuál es esa violencia? ¿Por qué esta violencia de *El astuto mono*... nos toca de manera diferente a como lo hace la memoria histórica con la que ya contábamos antes del film?

La post-memoria extendida

Perut y Osnovikoff funcionan como agentes de movilización para la memoria histórica colectiva en los chicos que llevan a cabo el juego de representación, a su vez colectiva, del episodio del 11 de septiembre de 1973 en Chile. Es en el juego de la puesta en escena grupal, donde la memoria individual de cada uno de los participantes reclama las huellas de la memoria colectiva social para representar la memoria de lo no vivido y el papel que le ha sido asignado a cada cual, o han tal vez escogido. El movimiento que se produce entonces es de doble vía: la memoria individual apela a la memoria colectiva social, al tiempo que las múltiples memorias individuales histórico-colectivas se entrecruzan y potencian en el presente de la representación, activando un nuevo acto de memoria colectiva. En este punto, la noción de post-memoria que elabora Marianne Hirsch (1999) entra a cuadro, extendiéndose a un siguiente grado de ocurrencia.

La post-memoria de Hirsch refiere con acento particular a los hijos e hijas de las víctimas del Holocausto. Es la memoria de una segunda generación que no vivió directamente el acontecimiento traumático, pero que ha sido alcanzada igualmente por éste mediante el vínculo emocional con sus padres y el relato de la experiencia que les ha sido transmitido.

> I use the term *post-memory* to describe the relationship of children of survivors of cultural or collective trauma to the experiences of their parents, experiences that they "remember" only as the stories and images with whitch they grew up, but that are so powerful, so monumental, as to constitute memories in their own right. (HIRSCH, 1999, p. 8)[47]

La diferencia temporal y cualitativa de la memoria directa de los sobrevivientes que ha sido traspasada hacia los hijos conlleva en éstos una memoria de segunda generación, basada precisamente en el desplazamiento. Y aún cuando la conexión con el pasado sea menos directa, aquella memoria transmitida es transferida e integrada como experiencia de esta post generación. Sobre ello y como menciona Saona:

> Hirsch habla en particular de la generación de hijos de víctimas del holocausto, pero presenta el concepto de tal manera que es fácilmente aplicable a otras circunstancias, a cualquier circunstancia en la que se generan procesos identificatorios de quienes no fueron víctimas de una atrocidad con respecto de quienes sí lo fueron. (SAONA, 1999, p. 6)

En el caso que nos ocupa, la post-memoria en *El astuto mono...* adopta, decíamos, un siguiente grado de repercusión. Estamos ante una suerte de post-memoria extendida. No podemos asegurar que efectivamente el proceso identificatorio con la tragedia y el trauma nacional sea experimentado por los chicos en escena. En este trabajo de la memoria no estamos en el terreno del cine documental autobiográfico y esas "imágenes que no me olvidan" como distingue Claudia Barril a propósito de cierto grupo de documentales chilenos contemporáneos que reconstruyen la memoria chilena de los años de dictadura:

> [...] trabajos firmados por una generación que hace rescate del pasado dictatorial y que miran los embates de la dictadura desde un punto de vista inédito, desde el lugar de la víctima indirecta que comprende tardíamente los alcances de ese régimen en su vida, o que experimentan cambios y crisis en su orden familiar por el sistema político imperante. Estas obras que están firmadas por una segunda generación, y en tanto hija de aquellos que vivieron en carne propia los hechos o fueron víctimas de la represión de la Dictadura, toman la palabra y problematizan la memoria y su mirada, la imposibilidad del testimonio, la memoria como simulacro. (BARRIL, 2013, p. 13)

En el caso que revisamos, los niños y jóvenes – principalmente los niños dado que se acrecienta la distancia temporal con los hechos –, juegan a recordar algo que no vivieron, improvisan y "hacen memoria" en el *playing* de una situación de enfrentamiento y de guerra. Un enfrentamiento chileno acaecido en el pasado reciente: 11 de septiembre de 1973 en Chile. No obstante, *El astuto mono...* entra a cuadro treinta, treinta y un años después (considerando la fecha de realización y exhibición del film) y los chicos que participan en la recreación tienen entre 5 y 25 años de edad. El pasado del 73 les (y nos) pertenece a todos y todas. Sin embargo para estos niños y jóvenes del documental se trata de una pertenencia, pese a todo, lejana, donde, en rigor, la experiencia efectiva del pasado se da en el presente de la representación. Para entonces, el pasado histórico nacional se reactiva y se hace presente para los chicos en escena como efecto performativo. Es en la puesta en obra donde la memoria colectiva-individual se potencia con la de los otros, activando un nuevo acto colectivo de memoria representacional. Una experiencia de segundo o tercer grado, como se prefiera nombrar, pero, en cualquier caso, estamos ante un espacio de recuerdo cultural donde la experiencia de lo no vivido por los chicos en escena es

incorporada al presente con retardo, ya no sólo como memoria histórica colectiva, si no resignificada como resultado de la experiencia de una post-memoria colectiva.

Notas finales

Bajo la lectura que hemos realizado, lo intempestivo y brutal en *El astuto mono...* no es ya sólo el hecho histórico en sí – que tiene, por cierto, su propia brutalidad –, sino el movimiento de reactivación representacional que llevan a cabo los niños, niñas y jóvenes en escena. Por su parte, el montaje escénico de los chicos, del lado de la fijeza de una representación teatral, es espoleado por la dinámica de registro y montaje audiovisual que establecen los directores del film. La cámara actúa de modo incisivo sobre las escenas, relevando convulsivamente los cuadros y ángulos de mirada, articulando un discurso audiovisual de choque fragmentario, en el que insiste en emerger la constelación realidad-ficción-realidad.

La pantalla asiste como el lugar donde se reúnen y chocan experiencias y horizontes de expectativas diversos. De un lado, los niños y jóvenes que juegan a representar el pasado, los espectadores del otro; y el marco interpretativo difiere dependiendo de qué lado del film se esté. De los chicos en escena ya hemos hablado. Quienes estamos de este lado de la pantalla, en tanto, y habiendo vivido ya sea con mayor o menor cercanía el 11 de septiembre de 1973 en Chile, reconocemos que los niños y jóvenes con sus personajes están en el lugar de quienes experimentaron en su momento la tragedia. Ocupan el lugar de otros, de aquellos que estuvieron ahí para cuando estos chicos aún no nacían, y sus representaciones se convierten en un ejercicio de memoria,

también para el espectador.

Memoria y resistencia nos convoca en este Congreso. *El astuto mono...* resiste desde diversos frentes. En relación a sus documentales, Osnovikoff menciona:

> "No utilizamos el cine como una herramienta pedagógica para exponer discursos ya elaborados en otros formatos, si no ser una herramienta de investigación de la realidad y, por lo tanto, si es una herramienta de investigación lo que tiene que ir generando es preguntas y respuestas inacabadas que generen nuevas visiones del mundo." (CANALONOFF, 2011, en línea)

En el juego de memoria y representación, de realidad y re-construcción del pasado histórico, *El Astuto mono...* acciona el desajuste con el discurso hegemónico oficial. El espectador asiste a una puesta en escena excéntrica, que se aleja de la reconstrucción testimonial directa para interrogar la manera en cómo nos relacionamos, también cómo lo hacen las nuevas generaciones, con las marcas de nuestra historia colectiva, lo que contribuye a una toma de conciencia del pasado y sus repercusiones. El resultado es el estremecimiento de la memoria oficial suspendida en el tiempo de un pasado trágico, el temblor de un acontecimiento que se reactiva en el presente de una nueva generación, y el consecuente malestar que conlleva, del lado del espectador, el cine de lo real.

Javier Campo (2011) se pregunta qué es lo real en el cine de lo real. Margarita Saona (2009) se pregunta cómo es que la exposición *"Si no vuelvo, búsquenme en Putis*[48]*"* realizada por el fotógrafo Domingo Giribaldi tiene la capacidad de activar la memoria colectiva de una tragedia apelando a todos los espectadores en tanto miembros de una

sociedad civil. En dicha exposición, Giribaldi presenta una serie de fotografías que realizó en un trabajo de colaboración con el Equipo Peruano de Antropología Forense (EPAF) para cuando la exhumación de una fosa común en Putis. Allí, en 1984, ciento veintitrés lugareños fueron asesinados por el ejército peruano bajo la consigna del denominado conflicto interno. Giribaldi fotografía el hallazgo. Es el registro de la situación y el detalle de los restos encontrados... un zapatito, una medalla, prendas de vestir de adultos y niños, en fin. Registro fotográfico que aspira a colaborar al reconocimiento de las víctimas por parte de los familiares. Para cuando se realiza la exposición pública, el detalle fotográfico de los restos y la situación violenta a la que éstos remiten, actúa como un choque de memoria histórica colectiva sobre el espectador. Es, claro está, la memoria de lo vivido para los cercanos afectados directamente por la tragedia; una memoria que se reactiva por imágenes fragmentarias y por la mirada de detalle sobre aquellos vestigios que remiten a sus conocidos esparcidos como ruina en una fosa común. Y es, a la vez, el choque de la memoria de lo no vivido para aquel espectador distante de la tragedia misma; una memoria histórica colectiva que se activa en la representación, cuando el reconocimiento por metonimia de los hechos acaecidos entra a cuadro e interpela al observador.

> ¿Pero qué entendemos y cómo? ¿Pensamos en las víctimas individuales? ¿Pensamos en los horrores del genocidio en general? ¿Pensamos en la capacidad del ser humano para cometer atrocidades? ¿Pensamos en el dolor de perder a nuestros seres queridos? ¿Cómo podemos hablar de recordar y conmemorar cuando hablamos de trauma social cuando no todos los miembros de una sociedad experimentaron el trauma en carne propia? (SAONA, 2009, p. 5)

Desde las primeras líneas de este trabajo, nosotros nos hemos preguntado por el imaginario documental y la memoria histórica... Las preguntas de Saona nos representan, mientras la post-memoria de Marianne Hirsch (1999) nos interroga desde la experiencia de la propia memoria histórica-colectiva chilena.

Recordamos en este momento y para finalizar la iluminadora metáfora geométrica de Bazin (1990) en la que refiere al cine como asíntota de la realidad. Desplazamos la metáfora baziniana al cine y los trabajos de la memoria, y leemos la representación y reconstrucción de la memoria como una línea recta prolongada indefinidamente, acercándose a la curva de la realidad, dependiendo de ésta y, con todo, sin alcanzarla jamás.

Nosotros también quisiéramos que este trabajo generara preguntas y respuestas inacabadas que interroguen en alguna medida a cada lector, como Perut y Osnovikoff lo hacen en sus documentales y con cada espectador. Es la esperanza que reconocemos en *El astuto mono*...

Referencias

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?.* 1 ed. Madrid: Ediciones Rialp, 1990.

BOSSY, Michelle y VERGARA, Constanza. *Documentales autobiográficos chilenos.* Publicación pdf. Chile: Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y la Artes, 2010.

CAMPO, Javier. Los estudios de cine documental y la cuestión de lo real. *Revista Comunicación y Medios*, Revista del Instituto de la

Comunicación e Imagen Universidad de Chile, n. 24. p. 273-284, 2011. Disponible en: <www.comunicacionymedios.uchile.cl>. Accesado el: 29 jun. 2012.

CANAL ONOFF. *Brainstorming Iván Osnovikoff*. 2011. [Archivo de Video]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=70udaWCR0BE>. Accesado el: 3 de marzo 2012.

FILMOGRAFIAS. Producido por La Toma y Cinemadicción. 2008. *Entrevista a Bettina Perut e Iván Osnovikoff. Parte 2*. [Archivo de Video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VX36dU7gz2I>. Accesado el: 16 sep. 2012.

HIRSCH, Marianne. Acts of Memory. Cultural Recall in the Present. En: Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer (eds*.). Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy*. Hanover, London: Darmouth College. p. 3- 23, 1999.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. 1 ed. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad***.** 1 ed. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.

SAONA, Margarita. *Las cosas: metonimia y memoria en la conmemoración de traumas sociales.* Actas II CONGRESO INTERNACIONAL "CUESTIONES CRÍTICAS", 2009, Rosario. Disponible en: <http://www.academia.edu/312437/Las_Cosas_Metonimia_Y_Memoria_ Accesado el: 3 jun. 2014.

Ana, de Santa a Guerrilheira: Fé e Resistência no filme A Guerra dos Pelados (SYLVIO BACK, 1971)

Rosane Kaminski

Introdução

O objeto de análise neste texto é o filme histórico *A Guerra dos Pelados* (SYLVIO BACK, 1971), a partir de um viés reflexivo que encara o filme histórico não como uma forma de "explicar o que passou", mas como um produto por meio do qual o cineasta problematiza questões candentes do seu tempo de produção[49].

O eixo de análise se pauta na transformação que a personagem Ana, uma jovem camponesa, vivencia no filme. Ana é uma personagem simbólica na obra, pois as diferentes fases da trama se relacionam diametralmente com as fases vividas por ela. A escolha do cineasta em demarcar fases do filme a partir da transformação de uma mulher é vista, aqui, como uma opção retórica, ou seja, a utilização da figura feminina enquanto alegoria de uma mudança de ênfase na abordagem do tema da resistência. Pretende-se refletir sobre os possíveis significados evocados por essa opção retórica frente ao contexto de

produção do filme, durante os anos mais duros da ditadura militar no Brasil.

A Guerra dos Pelados foi filmado em 1970, no interior de Santa Catarina, Brasil, quando Emílio Garrastazu Médici ocupava a presidência do país, ou seja, o período mais violento da ditadura militar. Em dezembro de 1968 o governo federal havia decretado o Ato Institucional nº 5 e fechado o Congresso Nacional, enrijecendo o regime militar em vigor no Brasil desde 1964 e intensificando o uso de práticas repressivas. No âmbito político, o governo Médici (1969-1973) ficou conhecido como os "anos de chumbo". A censura recrudesceu e as prisões, torturas e interrogatórios se tornaram uma constante.

Muitos filmes brasileiros feitos naquele momento histórico podem ser interpretados como uma forma de posicionamento diante das questões políticas e culturais do seu tempo. De acordo com Ismail Xavier (1993, p. 14-15), a produção cinematográfica brasileira daqueles anos foi marcada pelo recurso à alegoria[50], utilizado algumas vezes para fazer referência a questões polêmicas e permitindo ao cineasta falar do presente, sem correr riscos de ser censurado. Dentre esse tipo de produção cinematográfica, situo *A Guerra dos Pelados*. Trata-se do segundo longa-metragem feito por Sylvio Back que, por meio de filmes, participava dos debates políticos e culturais daquele tempo[51].

O filme de Back tem como assunto o Movimento do Contestado, um conflito armado pela posse da terra que ocorreu no Sul do Brasil entre 1912 e 1916[52]. A ênfase recai sobre uma coletividade de agricultores, os Pelados (assim chamados por que raspavam o cabelo), que tentavam resistir à desapropriação das terras que habitavam e cultivavam. Isso decorria da exploração madeireira na região, articulada à construção da

estrada de ferro ligando São Paulo ao Rio Grande do Sul. Apesar da resistência dos camponeses locais frente às constantes desapropriações, eles foram dizimados por jagunços (apelidados de "peludos") que trabalhavam para os fazendeiros da região e pelas forças militares.

Mesmo tendo como tema um evento histórico e de participar da construção de uma memória sobre esse evento, *A Guerra dos Pelados* é um filme ficcional, no qual os personagens são esquemas elaborados a partir da síntese de certas características que se quer discutir. Como se sabe, nas alegorias "os personagens não são apenas elementos de um conto ou romance, mas concretizações de ideias abstratas, símbolos específicos, nucleares no universo contextual, na lógica interna do discurso" (GRAWUNDER, 1996, p. 163), por meio das quais se observa a comunicação e diálogo do autor com seu tempo.

Nesse sentido, quando Back filmou *A guerra dos pelados,* trouxe para as telas representações de eventos efetivos do passado brasileiro, como a luta pela terra e a guerrilha no campo. Mas ele falava também sobre questões do seu tempo presente, como as esquerdas brasileiras se armando para lutar contra a ditadura militar e a imposição da modernização capitalista. O filme é carregado de ambiguidade: por um lado, tem como assunto a resistência; por outro, sua estrutura narrativa está impregnada pela incredulidade do autor frente às possibilidades efetivas de transformação social. Para entender como isso se processa, uma possível chave de leitura é a função alegórica da personagem Ana no enredo do filme.

A Guerra dos Pelados compõe-se de três partes: um prólogo seguido de dois blocos, que apresentam ritmos distintos e correspondem a duas diferentes fases na trajetória dos Pelados. O prólogo, num estilo sintético de representação, situa rapidamente o

espectador no conflito central que move o filme: a disputa pela posse da terra. Apresenta-se antes dos letreiros de apresentação do filme.

Em seguida, as motivações para o confronto bélico são expostas aos poucos nas sequências de cenas alternadas entre o grupo dos Pelados e os donos de madeireiras e fazendeiros da região. Nessa primeira fase do filme, a comunidade de camponeses parece forte, coesa, e sua resistência ao poder opressor sustenta-se pela fé religiosa do grupo, que crê nas profecias do falecido monge José Maria e na santidade de Ana (representada por Dorothée-Marie Bouvier), jovem que incorpora o santo durante os rituais religiosos. Também nessa fase ocorre a chegada dos militares enviados pelo governo ao local para resolver o conflito.

A ruptura que marca a passagem de um bloco a outro ocorre quando Ana abdica da condição de santa, preferindo entregar-se ao amor por um homem. A partir daí observa-se o declínio nas forças e na união dos Pelados, até seu quase extermínio.

A não-santidade de Ana se torna pública durante uma procissão religiosa. Depois disso, a coesão dos camponeses tende a declinar, o ritmo do filme torna-se cada vez mais lento, apresentando demoradamente a série de batalhas em que eles são massacrados pelos "peludos" e pelos soldados do governo que intervém na luta. Não há um remate, e o filme simplesmente termina quando os poucos sobreviventes se retiram em direção ao município vizinho. Aliás, pela inexistência de um "fim", resulta uma incômoda sensação de incompletude.

Chama a atenção a função alegórica de Ana, única figura feminina relevante no filme. Se de início ela é uma jovem virgem, considerada

santa pela comunidade messiânica, a partir da sua tomada de posição, ao assumir-se como mulher, Ana adquire nova função dentro do grupo: empunha uma arma, monta um cavalo e passa a figurar entre os guerrilheiros que lutam contra o poder opressor.

Vejamos a articulação de cada momento de Ana com as duas fases que compõe a narrativa.

Ana como emblema da fé: força aglutinadora

Logo no início do primeiro bloco, descobre-se a motivação religiosa que unifica o grupo dos Pelados e a existência de uma santa entre eles. Ainda antes de vermos a imagem de Ana, sabe-se dela pela fala de outros personagens. Através de alguns diálogos, percebe-se a existência de pequenas divergências de opinião internas ao grupo, o que lhe confere certa heterogeneidade, mas não o suficiente para suplantar a ideia de *coletivo*. Isso ocorre, por exemplo, no plano-sequência que mostra quatro personagens à saída da igreja.

A câmera está um pouco afastada do grupo, a princípio parada. Ao fundo, no alto, vê-se parte da pequena igreja, e ouve-se o som de um sino. Dois homens e duas mulheres se afastam da igreja, andando em direção à câmera, que agora se move para trás. Uma das mulheres carrega uma bandeira branca com uma cruz. Um dos homens diz:

> Boca Rica: Prá mim essa guria tá de velhacada! De inspiração ela não tem é nada.
> Mulher com bandeira: Ana tem poderes! Seu Juca diz que ela vê o monge...
> Zeferina: O meu Nenê ficou avariado por ela.
> Mulher com bandeira: Pecado! (faz o sinal da cruz).
> Boca Rica: Mulhé acreditam em tudo. Eu tenho é dó do Nenê...

> Homem: Eu não digo que credito nem que desacredito. Vâmo esperá.
> Mulher com bandeira: Nós não merecemo essa graça de falá co santo José Maria. Só os puro.
> Homem: Graças a ela os Pelado tão tudo aqui. E os Peludo, nem fantasma deles!
> Mulher com bandeira: Sabe de uma coisa, ela tá se purgando ainda. Não custa!
> Boca Rica: Purgando? Não vê que é empulhação da grossa?
> (As mulheres se afastam, com gestos de indignação).
> Boca Rica (dirigindo-se ao outro homem): Pra mim, esta Ana ta percisando é de um ó... (faz gesto com as mãos, sugerindo o tamanho de um pênis).
> Homem – Seu Boca, o senhor, heim?

Assim, a relação entre fé e resistência coletiva é matizada por um mau agouro já no início do filme, pelos comentários maliciosos de Boca Rica sobre a falsa pureza da moça.

A fala dos Pelados, ao longo de todo o filme, é bastante sintética, indicando uma estrutura de pensamento simples e esquemática. As frases dos quatro personagens não precisam ser longas e explicativas. São suficientes, entretanto, para apontar a diferença de matizes que há dentro daquele grupo em torno de um elemento aglutinador da coletividade: a fé religiosa, mais forte em uns, menos em outros. A escolha dos poucos signos que ambientam a cena se torna, assim, decisiva sobre os efeitos de sentido. A presença da igreja, do som do sino, e da bandeira na cena acima descrita fazem o papel de ambientação do diálogo e ajudam a situar o espectador dentro do tempo-espaço representado: a saída do ritual religioso e o provável testemunho de algum transe místico da santa

Pouco depois, é afirmada a condição mística de Ana quando ela aparece em cena pela primeira vez, em transe mediúnico num ritual

religioso. Seu rosto, em close, está iluminado e destaca-se contra um fundo escuro. Os olhos fechados, a cabeça girando e o cabelo dourado criam um clima barroco e sugerem o transe. Ao lado de Ana está Pai Velho, líder religioso do grupo. Estão no interior da igreja. Ao fundo, uma estátua de São Sebastião. Na parede rústica, um retrato do monge São José Maria. Ana veste um manto branco e é banhada pelo sol que entra em diagonal. Ela começa a proferir algumas palavras enigmáticas, a princípio desconexas, e depois assume a fala do falecido monge. O Pai Velho grita: *Viva São José Maria!...* e os outros reforçam: *Viva!!*

Estão presentes Adeodato (líder militar do grupo) e Boca Rica, entre outros Pelados. Um jovem de nome Ricarte agita o incensório. Todos voltam os olhos para Ana que, em êxtase, grita profecias ameaçadoras aos inimigos dos crentes. Após uma espécie de clímax, a moça cai exausta. Ricarte atende-a prontamente, cuidadoso.

Noutra sequência, Ana viaja a cavalo até um município vizinho e Ricarte a escolta. Num descanso em meio à viagem vemos Ana nos braços do seu protetor, revelando o romance entre os dois. No trecho que se passa imediatamente após essa revelação, atestamos a "falha" do poder mediúnico da jovem.

Num plano geral, vê-se dezenas de pessoas caminhando numa formação circular. Ouve-se uma ladainha entoada pelo grupo e o ritmo é marcado por uma percussão. A câmera flagra o rosto de Ricarte, que recita a ladainha mas olha para Ana. Ela, de costas, logo se vira para encontrar o olhar do amante por alguns instantes. O espectador é testemunha do romance secreto dos dois.

Em seguida, a câmera nos mostra, por um breve instante, uma dúzia de soldados do governo atravessando um riacho, e logo outro

plano nos restitui a vista dos Pelados, enquadrando a procissão de perfil, e assim pode-se ver que quem está à frente do grupo é o Pai Velho. Ele carrega nos ombros a estátua de São Sebastião, e tem ao seu lado Ana. Logo atrás deles vem o Adeodato. A ladainha continua: "*...Ó virgem Santíssima me hai de valer, Me hai de valer na maior aflição. Meu Deus vos entrego alma e meu coração...*"

A alternância de planos que se segue, onde se vê ora a procissão dos Pelados, ora os soldados do governo empurrando canhões entre a mata, sugere que os últimos preparam um ataque à comunidade de crentes exatamente ao mesmo tempo em que ocorre o ritual.

A voz de Pai Velho se sobrepõe ao coro do grupo, puxando a ladainha, e ele observa Ana, que olha para trás outra vez. Ele chama a sua atenção, severo:

> Pai Velho – Se aconcentre, Ana! Se aconcentre!
> Ana – Eu não consigo...
> Pai Velho – Assim não dá!... Assim não dá!! (Pai Velho deposita a estátua no chão, e encosta uma ponta da sua veste sobre a testa da moça, que se encontra de olhos fechados. Ele a gira enquanto ambos são observados pelo resto do grupo) Se aconcentre! você até parece que tá sonhando[53]...

Boca Rica, um pouco mais atrás, diz: *"Tá vendo no que deu a santidade dela?"*. A câmera, agora, gira em torno da cena, oferecendo vistas da situação em diferentes ângulos. Pai Velho levanta os braços e grita: "*Isso até parece um aviso do santo monge!"*. Adeodato concorda com Pai Velho: "*é... deve sê algum castigo do céu que vem por aí...*"

No quadro descrito, Pai Velho aparece como autoridade que exige de Ana um comportamento adequado perante o grupo. Boca Rica faz,

ironicamente, a vez de comprovação das suspeitas que tinha sobre a falsidade da santa. Nenhum crente agora ousa defender Ana, ou afirmar sua evidente santidade, pois não houve eficácia no ritual. Ana e Ricarte permanecem mudos: ambos sabem a que se dá a sua falta de concentração. Adeodato, como líder, sugere que há "mau espírito" entre eles, gente que "não acredita". Põe a culpa da ineficácia na falta de confiança dos fiéis, o que compromete a coesão do grupo. Quando retomam a procissão e a ladainha, os soldados que vinham armando o ataque surpresa investem com armas de fogo.

Ana, cuja entrega ao amor mundano impossibilitou o ato mediúnico, sofre pela consciência de sua escolha. Em pensamento, suplica ao monge perdão pelo seu ato, como indica a voz *over* na cena em que Ana agita a bandeira branca diante dos soldados que acionam o canhão contra a igreja, abortando a procissão: *Perdão, meu são José Maria! Perdão! Eu não fiz por mal de nascença...*

Toda esta sequência possui extrema importância dentro do enredo do filme, pois nela são postos em ação inúmeros detalhes significativos para a construção de sentidos: a associação entre a fé e a "força dos Pelados"; a personagem Ana como alegoria dessa fé, pautada na ingenuidade e no misticismo; e a analogia que Sylvio Back cria entre a "perda da santidade" de Ana e o começo do declínio do grupo. Na teleologia fílmica, esta é a linha que demarca duas fases distintas do enredo, ainda que contínuas. O destino do grupo prende-se, então, ao destino escolhido por Ana. Em âmbito mais amplo, extra-fílmico, essa construção do filme em duas fases (sendo a segunda marcada pelo declínio e derrota do elemento central do filme, que é a coletividade) é sintomática da postura desiludida do cineasta frente aos ideais revolucionários. A opção de Back por um cinema que nega quaisquer

teleologias condiz com o depoimento do próprio cineasta sobre o seu envolvimento frustrante com militantes favoráveis à luta armada e, segundo ele, repressores em relação à produção cultural (BACK, 1988).

À época do lançamento do filme, alguns críticos disseram que Ana decaiu à condição de figurante quando deixou de ser santa[54]. Em contrapartida, nota-se no tratamento pictórico dado à Ana na segunda parte da trama uma referência à figuração da liberdade, ainda que sob um enfoque um tanto fantasmagórico.

A liberdade guia o povo?

Se na primeira parte do filme os Pelados mantinham-se unidos, resistentes e pacíficos, após o fracasso mediúnico de Ana e o ataque sofrido durante a procissão, as coisas para o grupo se complicam. Daí para frente o filme passa a retratar apenas os confrontos bélicos entre os Pelados, que partem para a guerrilha, e seus opressores. Os camponeses liberam sua fúria: promovem incêndios, rasgam documentos e registros de propriedade das terras, atacam o trem que transporta autoridades e enfrentam os soldados embrenhados nas matas. Apesar do tema violento, essa fase do filme é tratada com extrema lentidão. Não há mais ênfase em conflitos pessoais, só nos combates. Nesse segundo bloco também se assiste à morte simbólica e solitária do Pai Velho, sinalizando a derrota efetiva da coesão pela fé.

A imagem de Ana torna-se mais espectral do que realista. Nos minutos finais do filme, os Pelados que sobrevivem ao massacre saem das terras organizados em caravana, com Ana à frente. Vão derrotados os Pelados, sem santa e sem o seu líder espiritual. Mas desde que

passou a figurar entre guerrilheiros, Ana assumiu novo papel emblemático: o espectro da liberdade.

A cena em que os Pelados se preparam para invadir uma serraria é a primeira em que Ana acompanha a tropa dos guerrilheiros. Trata-se da única mulher nessas imagens, e é mais alegórica do que realista. Aparece empunhando uma bandeira, ora a cavalo, à frente dos homens, ora em pé, em meio às batalhas, mas sem nunca matar nem ser ferida. Compondo uma visão espectral em meio aos cenários bélicos, Ana agita a bandeira, invocando o monge e a morte dos inimigos: – *Morra, em nome de São José Maria!*

Trata-se de uma composição em que a figura feminina à frente dos revolucionários, no campo de batalha, evoca com força a tela *A liberdade guiando o povo*, obra do pintor francês Eugène Delacroix inspirada pela Revolução de junho de 1830 e que glorifica a democracia. Na tela se destacam os elementos em azul, branco e vermelho, e o conjunto compõe uma alegoria à França, à liberdade e ao povo francês.

Ana, no filme, não se transforma numa imitação dessa tela, mas existe uma relação esquálida entre a liberdade representada por Delacroix e a nova função assumida por Ana na narrativa. Essa relação não se encontra numa equivalência do arranjo visual do quadro com alguma cena específica do filme. Ela reside, antes, na evocação dos elementos alegóricos: nas cores da bandeira francesa que se repetem no filme, e que no conjunto formam um signo forte e universalizado dos ideais revolucionários. Também reside na figura da mulher que agita a bandeira entre mortos, feridos e homens que lutam. Os que lutam olham para a imagem feminina como se olhassem para o seu ideal: um futuro em que se houvesse conquistado a liberdade ante as opressões e injustiças sociais. Um não-lugar.

A liberdade encarnada na figura pintada por Delacroix, além de levantar a bandeira, empunha na outra mão uma espingarda. A certa altura do filme, Ana também aparece com uma arma nas mãos ao invés de bandeira. Isso ocorre quando os sobreviventes se organizam em retirada. Ana empunha uma espingarda e clama: – *Viva a força dos Pelados!* A essas alturas, seu brado é a conjuração de uma força já trucidada no embate contra forças bem maiores. Mesmo assim, sua imagem ainda é importante para manter viva a memória daquilo que o grupo havia sido no passado.

Ana passa, enfim, do papel de signo que integra um ritual místico capaz de promover a integração pelo consenso na fé, para signo da liberdade do povo a ser conquistada pela revolução. É a transmutação de um signo religioso para um signo político. Mas se a religião é de Deus e a política é do homem, Ana precisou sofrer um processo de "mundanização" para passar de um signo a outro: precisou mostrar-se como mulher, com vontade própria, desejos carnais e companheira do homem.

Ana como alegoria política

Toda obra alegórica é também ambígua (GRAWUNDER, 1996, p. 110), permitindo mais de uma interpretação para os mesmos arranjos de elementos. Nesse sentido, outra forma de ver Ana como chave de leitura do filme, diante do seu contexto de produção, é deixar de lado a questão do signo religioso, e encarar as suas fases apenas como diferentes utopias sociais. Enquanto santa, Ana pode ser interpretada como uma utopia da sociedade civil, capaz de manter vivo o ideal comum do grupo que, unido, torna-se resistente aos poderes políticos e

econômicos opressores. A fraqueza de Ana, sua entrega aos desejos mundanos, representa a própria fragilidade desta utopia que, arrefecida, coincide com a derrota dos Pelados na teleologia fílmica. Mas esta passagem não se dá de maneira tão simples: a ambiguidade do filme não permite ter certeza se Ana alimentava um desejo secreto de emancipação, pois, ao despir-se da condição de santa, passa a lutar pelos ideais do grupo ao lado dos homens. Alegoriza, em certa medida, uma nova utopia bastante alimentada no Brasil dos anos sessenta: o da conscientização social e do engajamento político.

O crítico Orlando Fassoni viu o valor de *A Guerra dos Pelados* dentro do conjunto de filmes brasileiros afirmando de que ele

> serviu de ilustração às injustiças cometidas em nome da lei e da razão, e como exemplo de uma resistência que, se não alcançou seus fins, deixou sequelas para outros movimentos semelhantes onde os fracos tiveram de optar pelas armas para poderem sustentar seus legítimos direitos (FASSONI, 1979).

A meu ver, há mais pessimismo do que motivação no enfoque dado ao tema por Sylvio Back. Ele ressalta tanto a ineficácia da fé que sublimava o instinto de revolta dos camponeses, quanto a inutilidade da resistência organizada em forma de guerrilha numa situação de embate entre forças tão desiguais, em que os poderes econômicos e políticos locais são aliados às forças do capitalismo internacional. Certamente seu olhar pessimista está fundamentado no evento histórico que desembocou no massacre da coletividade dos Pelados. Mas a narração funciona, por extensão, como alegoria do seu ceticismo quanto à tentativa de resistência ao modelo político e econômico em vigor no Brasil, naqueles anos de chumbo.

Enfim, a incredulidade que começa a aparecer na fala de Boca Rica já no início do filme, e que depois da transformação de Ana ultrapassa o âmbito religioso e se traduz no fracasso bélico é, ao mesmo tempo, um atestado da rejeição de Back às narrativas cinematográficas pautadas num modelo teleológico clássico, onde o final do filme deveria ser o coroamento de todo um processo. O fragmento da história da Guerra do Contestado que Sylvio Back escolhe para representar não mostra com clareza nem o início do conflito, e nem o final. Trata-se de uma fração de história. Ele privilegia exatamente o ponto de clivagem, onde se passa de uma imagem da força do coletivo unido pela fé e pela condição social, para uma imagem da derrota e da inutilidade de resistência. Sendo a ação de Ana que demarca esse ponto, a personagem alegoriza, ainda, a opinião de Back sobre a ineficácia das metanarrativas históricas.

Referências

AZEREDO, Ely. A guerra dos pelados (II). *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 3 out. 1971.

BACK, Sylvio. Entrevista a Adélia Lopes e Dante Mendonça. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 24 abr. 1988.

FASSONI, Orlando. Back na polêmica do filme engajado. *Folha de São Paulo,* 09 out. 1979.

GRAWUNDER, Maria Z. *A palavra mascarada: sobre a alegoria*. Santa Maria: Ed. UFSM, 1996.

KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back (1960-70)*. Curitiba, 2008.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Frei Tito de Alencar, Brasileiro, Banido, Torturado

Bruno Konder Comparato

O objetivo deste texto é fazer uma reflexão sobre as consequências da tortura sobre as vítimas, em especial no que diz respeito à sua identidade com o mundo, que é devastada pela experiência traumática limite que constitui a tortura. Do ponto de vista da vítima, o sofrimento causado pela tortura representa uma ruptura radical, a partir da qual a própria concepção de humanidade e razão de ser da existência podem deixar de fazer sentido. É o que acontece, notadamente, quando se atinge o ponto de não retorno, quando a vítima se torna refém permanente do torturador e sua individualidade é irremediavelmente destruída. O argumento é ilustrado pelo martírio de Frei Tito de Alencar Lima, preso em novembro de 1969 pelos agentes da repressão da ditadura militar brasileira instalada com o golpe de 1964, levado para a Operação Bandeirante, e submetido a torturas ininterruptas pela equipe do delegado Fleury até a primeira semana de agosto de 1974, quando terminou de morrer, num convento na França, onde havia chegado um ano antes. Uma primeira tentativa de suicídio havia sido impedida pela vigilância e obstinação dos seus torturadores. Por um terrível paradoxo, foi obrigando-o a sobreviver que eles mantiveram o

seu poder sobre Tito. Mesmo no exílio, ele ouvia permanentemente a voz do famigerado Fleury e do capitão Albernaz, que continuavam a ameaçá-lo: "se não falar, será quebrado por dentro, pois nós sabemos fazer as coisas sem deixar marcas visíveis. Se sobreviver, não esquecerá jamais o preço da sua audácia." Segundo o diagnóstico do psiquiatra que o tratou, na França, a partir de um determinado momento "Tito duvidou então do homem, dos outros, de si próprio." A expatriação não o tinha libertado dos seus torturadores. Tito atingira o ponto de não retorno, pois havia se tornado exilado de si mesmo.

Mas quem é esse inimigo político que incomodou a tal ponto a ditadura que os torturadores julgaram necessário "quebrá-lo por dentro"? A militância política de Frei Tito começou quando este cearense de 22 anos, caçula de uma prole de 15 filhos, chegou ao convento dos dominicanos, no bairro das Perdizes, em São Paulo, em 1967. Embora fosse frade, Frei Tito não era inocente a respeito da conjuntura política pela qual passava o país à época. Ele fazia parte de um grupo de frades dominicanos de São Paulo que, sensíveis às injustiças e inconformados com a ditadura instalada no país pelo golpe militar de 1964 se engajaram nos movimentos de guerrilha urbana submetendo-se aos riscos de serem alcançados pela violência da repressão. O apoio logístico dos dominicanos à Ação Libertadora Nacional (ALN), liderada por Carlos Marighella, constituiu o seu verdadeiro batismo de sangue, na feliz expressão de Frei Betto. (Betto, 1987) Numa entrevista concedida ao jornalista italiano Claudio Zanchetti, em 1972, já no exílio, Frei Tito explicou de que maneira conciliava os ensinamentos cristãos com a ideologia marxista e o recurso à luta armada para conquistar o poder:

> Ser revolucionário é ser solidário e participar de todas as lutas da classe operária, em todas as formas, segundo táticas tanto legais como ilegais, tendo em vista à tomada do poder, inclusive recorrendo à luta armada, se o permitirem as condições subjetivas e objetivas. Além disso, há todo um aspecto ideológico, humanista e utópico da revolução. A revolução é a luta por um mundo novo, um tipo de messianismo terrestre, no qual há possibilidade para os cristãos e marxistas de se encontrarem. (DUARTE-PLON E MEIRELES, 2014, p. 153)

No dia 26 de junho de 1968, enquanto era realizada no Rio de Janeiro a Passeata dos Cem Mil, que marcou a história dos protestos contra a repressão e a ditadura, o padre Antônio Henrique Pereira Neto, coordenador da Pastoral da Arquidiocese de Olinda e Recife, e um dos assessores do arcebispo dom Helder Câmara, foi sequestrado pelo Comando de Caça aos Comunistas e assassinado no Recife. Na ocasião, Frei Tito e seus confrades ficaram revoltados com a crueldade dos algozes da vítima: o corpo foi encontrado no dia seguinte ao crime, num matagal da Cidade Universitária, pendurado de cabeça para baixo em uma árvore, com marcas de espancamento, queimaduras de cigarro, cortes profundos por todo o corpo, castração e ferimentos à bala. Esse episódio revela que Frei Tito e seus confrades dominicanos sabiam muito bem o que significava a tortura e que esta não era apenas uma ameaça hipotética. O crime do Padre Antônio Henrique, aos olhos da ditadura, havia sido a celebração de uma missa em memória do estudante Edson Luís, assassinado no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro no dia 28 de março de 1968, durante a qual a repressão foi duramente criticada. (DUARTE-PLON E MEIRELES, 2014, p. 97)

Nos arquivos do Dops há uma fotografia com Frei Tito lendo o livro *Journal d'un guerillero*, que traz um relato das lutas de guerrilha na América Latina por um jovem comandante das Farcs, e que foi

publicado em 1968 em Paris pelas Éditions du Seuil. Acima da fotografia o disciplinado agente do Dops que a recolheu escreveu: “Fotografia de Frei Tito de Alencar Lima, apreendida em seu poder, na qual está lendo o “Manual d’un guerillero”.” (DUARTE-PLON E MEIRELES, 2014, p. 158)

Outro detalhe que mostra a que ponto os dominicanos estavam envolvidos com os adversários do regime militar é o fato do baixinho e gordinho Frei Ratton ter servido de inspiração para Henfil criar o famoso personagem da revista humorística *Fradim*, lançada em 1972, e nas páginas da qual o cartunista se permitia fazer troça da ditadura.

Pouco tempo depois de ter se instalado em São Paulo, Frei Tito passou a frequentar a casa do General Euryale Zerbini e de Therezinha Zerbini, sua esposa, vizinhos do convento das Perdizes e que gostavam de receber os frades dominicanos para conversar sobre os destinos do país e a condição humana. O general Zerbini foi um opositor de primeira hora do golpe militar, e pagou caro por suas convicções, pois foi cassado e teve sua carreira militar interrompida por ter sido um dos quatro generais do Exército a resistir ao golpe de 1964.[55] (BETTO, 2009, p. 75) Numa das suas visitas à casa dos Zerbini foi que Tito encontrou o local que procurava para poder realizar o congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE), que resultou na prisão de 712 estudantes em 12 de outubro de 1968. Therezinha recebia a visita de um sitiante, velho amigo do general, que regularmente vinha trazer hortaliças da sua produção, e que concordou em alugar a sua propriedade para os estudantes.

Enquanto em Brasília a linha dura do regime dava início ao período mais brutal da repressão política com a assinatura do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, com base na justificativa da recusa da Câmara

em autorizar em 12 de dezembro que o deputado Márcio Moreira Alves fosse processado por ter feito um discurso no Congresso denunciando a tortura ("Quando não será o Exército um valhacouto de torturadores?"), Frei Tito se preparava para o vestibular do curso de ciências sociais na USP. Aprovado, Tito frequentou o curso durante todo o ano de 1969, até ser preso em novembro daquele ano. Pegava regularmente carona com o general Zerbini que fazia mestrado em filosofia sobre Merleau-Ponty sob a orientação de Marilena Chauí. O casal Zerbini era procurado por adversários do regime em apuros, e sempre que possível alguma ajuda era oferecida. Ninguém, portanto, que frequentasse aquela casa poderia ignorar a existência das torturas, mesmo que negadas pelo regime. O depoimento da filha do casal, Eugênia Zerbini[56], ainda menina à época, não deixa margem a dúvidas:

> Eu me lembro assim da minha infância, adolescência até o começo da fase adulta como uma sequência de dias muito cinzas, muito sombrios. Eram histórias muito tristes, muito pesadas, tinha muita violência, eu ouvia muito relato de tortura, eu ouvia muito relato de sofrimento e minha mãe dizendo sempre para mim e para o meu irmão que nós devíamos ser fortes. (...) eu sabia o que acontecia na Operação Bandeirantes porque ouvia conversas, minha mãe abrigou muita gente na vida. Protegeu muita gente, eu via, eu sabia que não era um lugar bom para se ir (CMESP, 2013, p. 2595-2598)

Os acontecimentos se precipitaram no final do ano de 1969. Na tarde do dia 3 de novembro, ao saber do desaparecimento de frades no Rio de Janeiro, o frade Magno Vilela telefonou para Tito, no convento. Avisou que estava saindo do apartamento em que morava para cair na clandestinidade. Aconselhou-o a fazer o mesmo. Tratava-se de um telefonema preventivo, pois ainda não sabiam concretamente o alcance

da ação policial. “Não, não vou sair, não quero complicação”, teria respondido Frei Tito ao confrade. Aquela decisão foi fatal para o nosso personagem. Na madrugada do dia 3 para o dia 4 de novembro de 1969, o delegado Fleury invadiu o convento e prendeu Tito e outros frades.[57]

No dia 4 de novembro de 1969, Magno Vilela telefonou para o convento das perdizes de um telefone público. O frade que atendeu reconheceu a voz de Magno que havia inventado uma história: “Gostaria de saber se tem algum frade disponível para confessar.” O interlocutor respondeu: “Não, estão todos muito ocupados, no momento ninguém pode atendê-lo. Talvez seja melhor ligar mais tarde. Bem mais tarde.” Magno Vilela entendeu o recado, agradeceu e se despediu. Era o dia 4 de novembro e os policiais já estavam no convento. Tito e alguns outros já se encontravam no Dops.

Na noite daquele mesmo dia 4 de novembro de 1969, Carlos Marighella foi morto na Alameda Casa Branca, em São Paulo, onde tinha ido ao ponto de encontro marcado com dois frades por meio de telefonema à livraria Duas Cidades. Ao chegarem de volta ao Dops, na noite de 4 de novembro, os frades viram o delegado Raul Pudim descer ao porão com uma batina dominicana dobrada no antebraço e uma Bíblia na mão. Eufórico, ele gritava: “Olê, olá, o Marighella se fodeu foi no jantar!” Da Bíblia retirou fotos do corpo de Marighella morto dentro de um fusca, as mesmas que foram distribuídas à imprensa e correram o mundo. “Em reação, os comunistas entoaram *A Internacional* e os cristãos, um canto gregoriano”, conta o frade dominicano Fernando de Brito. (BETTO, 2009, p. 41) Na mesma hora, no intervalo do jogo de futebol entre Santos e Corinthians, num estádio lotado por conta da expectativa do público de assistir ao milésimo gol de Pelé, a voz grave do locutor anunciou nos alto-falantes do Pacaembu: “Foi morto pela

polícia o líder terrorista Carlos Marighella." (BETTO, 1982)

Os jornais passaram a divulgar a execução de Marighella com uma ampla cobertura e uma evidente satisfação em meio a acusações contra os frades do convento das Perdizes, o que evidencia que a estratégia da repressão para atingir a ordem dos dominicanos não se limitava a torturas físicas (ANTOINE, 1971, p. 235). Tão ou mais importante era a tática de destruir moralmente a instituição. No Editorial do jornal *O Globo* de 6 de novembro de 1969, intitulado "O beijo de Judas", já estava claro que a ditadura não se contentaria em aniquilar fisicamente os frades adversários do regime, pois até a memória e a honra da sua ordem precisava ser destruída:

> "Carlos Marighella morreu, como Guevara, de armas na mão. Lutando. Foi fiel até o fim ao evangelho de ódio, da violência a que serviu com implacável fanatismo por mais de trinta anos. (...) Não apenas os dois que "entregaram" – frei Ivo e frei Fernando – fazem parte do grupo. Estão diretamente implicados nas atividades de Marighella frei Tito, frei Luís Felipe, o ex-frei Maurício. (...) É uma trágica dissolução o que se contempla. Uma Ordem de sete séculos e meio, que deu à história nomes como São Domingos, São Tomás de Aquino, Santa Catarina de Sena, Fra Angelico, produz delinquentes desprovidos de qualquer dimensão de grandeza como esses dois maus acólitos de Marighella."

Hoje, sabemos graças aos arquivos da CIA que a polícia vigiava a participação dos dominicanos ao lado de Marighella desde 1968. Na verdade, os adversários da ditadura passaram a esperar uma represália desde o início de setembro de 1969, como mostra o seguinte trecho do diário de Frei Fernando, escrito clandestinamente durante a sua prisão em pedaços de papéis esparsos, reunidos e publicados por Frei Betto quarenta anos depois:

> "Prisões, torturas, delações, mortes... o furacão emergiu, inelutável, a partir do sequestro do embaixador dos EUA, em setembro de 1969, no Rio. Nos porões do poder, as peças do quebra-cabeça foram cuidadosamente recompostas até aparecer o convento dos dominicanos no bairro das Perdizes, na capital paulista. Os últimos meses de 1969 suscitavam em nós a temerosa apreensão de quem dorme sabendo que, sob a cama, há uma bomba cuja explosão pode ser acionada de fora, por controle remoto" (BETTO, 2009, p. 21).

Mesmo assim, somente com a obtenção de uma confissão obtida sob tortura, é que a repressão conseguiu descobrir a articulação entre os dominicanos e a ALN.[58] Isso, apesar do regime negar oficialmente as torturas. O cúmulo do cinismo era a capa da revista Veja de 3 de dezembro de 1969 que trazia uma fotografia da estátua da Justiça na Praça dos Três Poderes, em Brasília, para ilustrar uma reportagem de capa intitulada "O presidente não admite torturas".

A euforia demonstrada pela ditadura por ocasião da morte de Marighella e o ódio dos repressores pelos dominicanos constituem duas faces da mesma moeda. Ao prender Tito, o delegado Fleury anunciou: "Com gente da tua estirpe não temos piedade nenhuma. Somos pagos para isso. Sabemos que você tem muito para contar. Se não quiser falar, será pior. Te torturaremos." (DUARTE-PLON E MEIRELES, 2014, p. 144)

A primeira providência dos torturadores era pôr o preso em situação de inferioridade e insegurança. Para isso, ele se via despojado de tudo, ficava inteiramente nu. Então, o interrogatório começava. Compreendia violência física, mas também insultos. No caso dos frades, a Igreja era ridicularizada. Nas portas das salas, o nome de cada delegado passou a ser precedido do título FREI. (DUARTE-PLON E MEIRELES, 2014, p. 144) Conta Frei Fernando: "Fulano, subir! –é o grito

que mais nos assusta. O preso convocado é retirado dessas galerias subterrâneas, escuras e frias, e conduzido ao 3º andar, onde ficam as salas de tortura. Expostos, ali, encontram-se cavaletes, máquinas de choque elétrico, fios, borrachas, cordas, porretes, sal e balde. Redivivo, um inquisidor medieval que ali entrasse agora duvidaria da distância entre os séculos. Ali apura-se "a verdade" sobre os "crimes" políticos." (BETTO, 2009, p. 22)

"Primeiro se tortura ou se ameaça. Depois se interroga. A lógica é precisamente essa: destruir o prisioneiro e tornar natural o medo", escreveu o jornalista Flávio Tavares, um dos 15 presos políticos libertados em troca do embaixador americano, em setembro de 1969. (TAVARES, 2005) Esse modus operandi era aplicado a todos os presos políticos, mas o sadismo dos torturadores parecia ser exacerbado quando eles se depararam com os frades dominicanos.

Isto fica claro na impressão deixada pelo delegado Fleury em Frei Fernando, que faz dele uma descrição assustadora:

> "A principal figura desse castelo de Frankenstein é o delegado Sérgio Paranhos Fleury, chefe do Esquadrão da Morte. Seus olhos de águia, inoculados de ódio, são quase líquidos. Ao torturar, tornam-se salientes, marcados por rubras e finas estrias. A cabeça redonda assemelha-se a uma bola a equilibrar-se sobre o corpanzil. O tronco avolumado não tem a flacidez dos obesos; antes, dá a impressão de que, por dentro da pele, a estrutura óssea é suficientemente dilatada para ocupar todos os espaços. As bochechas alargam o rosto e o nariz é diminutamente desproporcional ao desenho oval da face. Os cabelos são crespos e ralos, cuidadosamente fixados para imprimir-lhe aparência asseada. As mãos, gigantes, trazem dedos arredondados, e o tom grave da voz acentua-lhe o modo impositivo de falar. Seu pai, médico necropsista da polícia, morreu em consequência da doença contraída após autópsia de um preso. Quem sabe no inconsciente de Fleury soe

> continuamente o alarme de que todo preso é o assassino de seu pai; e, como tal, merece ser severamente punido. De nossos encontros, não guardo a imagem de um policial; mais se assemelha a um personagem sádico de filme de terror, como se o sofrimento alheio, aliado à humilhação, lhe causasse prazer orgiástico. Não perde tempo em inquirir ou investigar; seu cartão de visitas é a dor. Utiliza os instrumentos de tortura como um cirurgião equipado para abrir, sem anestesia, as entranhas do paciente e extrair o tumor. A seus olhos cada prisioneiro porta o vírus capaz de ameaçar a segurança nacional, contaminando o corpo social. Antes que a peste se espalhe, urge arrancá-lo a ferro e fogo. Se o prisioneiro resiste com o seu silêncio, Fleury passa dos métodos "científicos" –pau de arara, choque elétrico, afogamento– aos brutais: arranca unhas com alicate, fura o tímpano, cega um olho, castra. Nesses casos, quase sempre mata. O único silêncio que não lhe irrita os ouvidos nem lhe instiga a prepotência é o da morte." (BETTO, 2009, p. 16-17)

Foi somente no mês de dezembro de 1969, um mês após terem sido sequestrados pela equipe do delegado Fleury, que Tito e seus confrades dominicanos tiveram a prisão preventiva decretada. Em consequência, a partir do dia 17 de dezembro, puderam receber visitas. Pouco tempo antes, na primeira semana de dezembro, os frades haviam sido transferidos do inferno para o purgatório: foram tirados do Dops e levados ao Presídio Tiradentes.

Em fevereiro de 1970, frei Tito deveria renovar os votos religiosos. A Justiça Militar proibiu a celebração da cerimônia, afinal aqueles frades não passavam de "hereges" e "missa é reunião política". Ao invés disso, no dia 17 de fevereiro, frei Tito foi levado para a OBAN (Operação Bandeirantes), criada no ano anterior e chamada desde janeiro pelo nome oficial de Doi-Codi, e pelo sugestivo apelido de "sucursal do inferno" pelos carrascos.[59] A tortura de Tito na OBAN durou do dia 17 ao dia 20 de fevereiro de 1970.

Durante o interrogatório de Tito, os carrascos gritavam difamações contra a Igreja: “Você é um falso padre. A igreja é corrompida e o Vaticano é dono das maiores empresas do mundo. Os padres são homossexuais porque não se casam; você é um revolucionário, logo traiu o Evangelho”. Para o psiquiatra francês que tratou de Tito, Jean-Claude Rolland,

> “trata-se de silogismos de uma perfídia absoluta: superficialmente, levam a pensar num raciocínio manifesto, mas são construídos apenas para caluniar e destruir a identidade da vítima. Tito interiorizou definitivamente essas assertivas.” (Duarte-Plon e Meireles, 2014: 175) “Imagino que foi neste momento preciso que Tito de Alencar perdeu toda possibilidade de se reconhecer como o padre que era”, analisa Rolland. (ROLLAND, 1986, p. 229)

De acordo com o relato das torturas que sofreu feito por Tito a pedido dos companheiros que se encarregaram de divulgá-lo para fora da prisão, num dado momento ele ouviu do seu torturador: “Nosso assunto agora é especial”, disse o capitão Albernaz, ligando os fios em meus membros. “Quando venho para a OBAN – disse – deixo o coração em casa. Tenho verdadeiro pavor a padre e para matar terrorista nada me impede...” (DUARTE-PLON E MEIRELES, 2014, p. 18) Logo depois, o capitão Albernaz mandou que Tito abrisse a boca “para receber a hóstia sagrada”. E introduziu nela um fio para choques elétricos.

Num determinado momento, ao responder a alguém que pretendia manter Tito no pau de arara toda a noite, o capitão Albernaz disse: “Não é preciso. Vamos ficar com ele aqui mais dias. Se não falar, será quebrado por dentro, pois sabemos fazer as coisas sem deixar marcas visíveis. Se sobreviver, jamais esquecerá o preço de sua

valentia." (DUARTE-PLON E MEIRELES, 2014, p. 184)

Para escapar a esse tormento, Tito tentou o suicídio com uma gilete. Salvo in extremis, foi levado para o Hospital, mas continuaram as torturas psicológicas.[60] Os carrascos acusavam Tito de ser

> "um frade suicida". "Diziam: 'A situação agora vai piorar para você, que é um padre suicida e terrorista. A Igreja vai expulsá-lo.' Não deixavam que eu repousasse. Falavam o tempo todo, jogavam, contavam-me estranhas histórias. Percebi logo que, a fim de fugirem à responsabilidade de meu ato e o justificarem, queriam que eu enlouquecesse", escreveu Tito (DUARTE-PLON E MEIRELES, 2014, p. 185).
> "Pode-se imaginar o horror da vítima nessa situação extrema e paradoxal que consiste em mantê-lo vivo para melhor aniquilá-lo?", pergunta o dr. Rolland (ROLLAND, 1986).

Frei Tito só saiu das prisões da ditadura brasileira ao ser incluído na lista dos 70 presos políticos a serem libertados em troca do embaixador da Suíça, sequestrado em dezembro de 1970. Acolhido pela ordem dos dominicanos na França, logo ficou claro que Tito precisava de tratamento psiquiátrico. Explica o doutor Rolland:

> Mas esta liberdade real só teve por efeito dramatizar a alienação interior à qual a experiência da tortura o tinha levado. Com efeito, desde os primeiros tempos, Tito não pode empreender, tendo os abandonado muito rapidamente, estudos, uma psicoterapia e até mesmo uma psicanálise. Durante o seu longo período em Paris, de acordo com os seus amigos, era um homem completamente abúlico, repetindo interminavelmente um questionamento político, religioso, duvidando profundamente de si próprio, convencido de ter traído tanto a causa dos dominicanos quanto a causa revolucionária. Ele passava longas horas a escrever, como que para tentar reconstruir uma verdade interior, e certamente é neste ponto preciso que a tortura teve razão dele. Em face desse desespero,

> seus superiores religiosos tiveram a ideia de o confiar a uma outra comunidade dominicana, particularmente calorosa, em Évreux, neste belo convento construído por Le Corbusier, em meio às montanhas da região de Lyon. Após um tempo durante o qual Tito encontrou manifestamente um bem-estar, surgiram de maneira enfática e dramática manifestações delirantes que não o deixariam até o seu suicídio alguns meses mais tarde. Tudo começou com fugas inexplicáveis, cada vez mais frequentes, e cada vez mais longas. Inexplicáveis até que um dos frades, mais próximo de Tito, descobriu a razão: Fleury falava com Tito e lhe dava ordens – de não voltar, de não se deitar, de não comer... Este ficava cada vez mais retraído, cada vez mais mudo, cada vez mais triste. Após uma destas fugas, ele foi conduzido ao hospital. Assistimos então a uma cena trágica: um homem como que encurralado, se entregando a nós como se fôssemos carrascos. Quando um quarto lhe foi atribuído, ele se precipitou diante da parede, de braços erguidos, como quem aguarda ser executado. Em seguida, quando lhe demos um remédio para acalmá-lo, ele o tomou como se fosse um veneno que iria matá-lo. Cena dramática porque nela estava reconstituída integralmente, literalmente, a situação mesma da tortura, situação que naquele momento não tínhamos os meios de compreender, mas que pouco a pouco, graças à cooperação dos dominicanos e dos seus amigos, pudemos trazer à luz. (ROLLAND, 1986, p. 224)

O testemunho de Frei Betto corrobora o diagnóstico do Dr. Rolland a respeito do estado psíquico de Tito:

> "Sua personalidade avariada exigia tratamento psiquiátrico. Apesar da dedicação dos médicos, os fantasmas não se apagam: a mente atordoada de Frei Tito projeta sobre Paris a imagem onipresente da repressão brasileira, o rosto diabólico do delegado Fleury aparece-lhe em cada café dos Champs Elysées, os olhos injetados de ódio dos militares da Oban tentam, agora, esconder-se entre as folhas do Jardin des Tuileries, dentro de cada vagão do metrô há um homem do DOPS, todo cuidado é pouco e a desconfiança obsessiva recomenda a Tito marcar *pontos* para poder encontrar seus amigos brasileiros condenados ao exílio. Não seria o Arco do Triunfo um

> monumento ao pau de arara? A terapia parisiense não conseguia colar os pedaços de sua interioridade quebrada, como prenunciara o capitão Albernaz. A Torre Eiffel erguia-se como um gigantesco eletrodo. Acuado pelas sombras que se acumulavam em seu cérebro, Tito interrompe, sem explicações, o tratamento. Sente-se angustiado, oprimido, perseguido." (BETTO, 1982)

Durante a temporada na França, outro amigo próximo, o padre Charles Antoine, ouviu de um Tito angustiado: "Veja, estou agonizando. Há agonias que servem para alguma coisa, como a de Cristo. A minha não servirá para nada."

Estes depoimentos corroboram a análise que o antropólogo David Le Breton, um estudioso da dor, faz do impacto da tortura nos que dela são vítimas:

> "A tortura é uma experiência dos limites, ela mergulha no coração do insustentável, às vezes por longos períodos de tempo. Ela abala as convicções do ser humano, o força à loucura ou à escolha deliberada da morte. Ela não deixa ninguém indiferente, mesmo se as cicatrizes são sobretudo internas. O sofrimento mental agudo de que fala a Anistia Internacional e que se segue às sevícias físicas prolonga os seus efeitos muito tempo depois, impede a vítima de retomar o seu lugar no mundo. A tortura confronta a vítima ao que é pior do que a morte, ela torna desejável o suicídio para escapar à morsa moral e física. Ao abrir no seio do corpo a brecha permanente do horror, ela provoca a implosão do sentimento de identidade, a fratura da personalidade que acarreta algumas vezes o torturador a conseguir o que quer: denúncia, renúncia, traição, vergonha de si, loucura." (LE BRETON, 2006, p. 201)

Na primeira semana de agosto de 1974, Tito confidenciou a Michel Saillard: "Já não creio em nada, nem Cristo, nem Marx, nem Freud." (BETTO, 1994, p. 41) Para Frei Betto, esta afirmação de Tito já prenuncia

o desfecho do seu martírio, pois

> "as três grandes vertentes da cultura contemporânea atravessam, como línguas de afiadas espadas, o coração atormentado de Frei Tito. Jesus foi sempre a razão fundamental de sua vida e de sua luta; mergulhado no caos interior, ele prova o sabor amargo do cálice e, como o jovem carpinteiro de Nazaré, sente-se abandonado pelo Pai. Marx o introduziria na racionalidade política, na sucessão produtiva do processo histórico, fornecendo-lhe bases teóricas à sua esperança social. Agora, porém, Marx nada tinha a dizer à sua subjetividade atribulada, alienada, a existência cruelmente amputada de sua essência. Freud é insuficiente para dissecar seu inconsciente torturado, introjetado de generais brasileiros, de oficiais da Oban, de policiais do DOPS, da onipresença do delegado Fleury. Todos os recursos da ciência freudiana dissolvem-se em meio a seu desespero interior." (BETTO, 1994, p. 41-42)

Assim como argumentei em outro texto (COMPARATO, 2015), há situações em que somente a ficção pode tornar inteligível e verossímil o inexplicável e o absurdo. Quando se atinge os limites do humano e do suportável, a ficção pode ser mais verdadeira e esclarecedora do que a realidade. Logo nas primeiras páginas de *O Processo*, por exemplo, o leitor percebe que não se trata de um processo comum. Joseph K., o personagem do romance de Franz Kafka, é deixado em liberdade logo após a sua prisão. Não se trata de uma liberdade provisória, mas de uma liberdade definitiva. Este detalhe é importante, porque fica evidente que esta liberdade é o instrumento mais ameaçador de que dispõe o tribunal. Aprende-se rapidamente que há uma só pena, a morte, mas sabemos também que tudo termina sempre assim, de modo que a mensagem que o romance transmite é que não há nenhuma possibilidade que o processo seja concluído até o final da vida. Há situações nas quais a condição humana adquire feições tão

desesperadas que a única maneira de escapar a ela é a morte, pois o castigo maior é aquele que cada um carrega dentro da sua alma.

No poema intitulado "a consciência", e que está no início de *A lenda dos séculos*, Victor Hugo imagina o drama de Caim que foge diante de Jeová. Tendo chegado, ao cair da noite, ao pé de uma montanha e numa grande planície, sua mulher e filhos deitaram-se para descansar. Caim, que não dormia, viu um olho, grande aberto nas tenebras, que o olhava fixamente. Acordou então a mulher e os filhos e fugiu para diante por trinta dias e trinta noites, sem descanso, tremendo ao mínimo barulho. Tendo atingido uma costa que julgou ser o fim do mundo, sentou-se na praia. Ao avistar, contudo, o olho no mesmo lugar ao fundo do horizonte, pediu aos filhos que erguessem uma tenda sob a qual se escondeu, mas ainda assim avistava o olho. De nada adiantou erguer sucessivamente um muro de bronze, uma cidadela com torres de pedra e granito, muros espessos como montanhas onde se colocou até um aviso: "Proibido a Deus de entrar". Por mais esforços que empreendessem, o olho continuava lá. Em desespero de causa, Caim pediu que o enterrassem num túmulo, mas "Quando ele se sentou na sua cadeira na sombra / E que sobre sua testa fecharam o subterrâneo / O olho estava na tumba e olhava para Caim." (HUGO, 1979: 88)

Por mais que se esforçasse, o olhar inquisidor de Fleury nunca mais deixou Frei Tito em paz. Apenas a morte o livraria de uma perseguição que só permanecia na sua alma. Poucos dias antes de morrer, Frei Tito escreveu os seguintes versos na sua agenda:

> São noites de silêncio
> Vozes que clamam num espaço infinito
> Um silêncio do homem e um silêncio de Deus.

O grito silencioso de Frei Tito é ensurdecedor e ainda ecoa, mesmo para quem se recusa a ouvi-lo. Encerro estas reflexões com a avaliação feita por Frei Betto, irmão de fé de Frei Tito, que como ele conheceu no próprio corpo a dolorosa experiência dos cárceres da ditadura, ao se referir à agonia e martírio de Frei Tito:

> "Anos depois, o saldo é como o balanço do incêndio: não importa o que foi consumido pelo fogo, exceto as vítimas e o milagre da sobrevivência da maioria. Frei Tito de Alencar Lima sucumbiu, impelido à morte para livrar-se dos demônios que as sevícias alojaram em sua alma. Em ato extremo de fé, fugiu das atribulações que lhe turvaram o espírito e jogou-se decidido no lado avesso da vida. Mergulho inefável. Dele fica a lição de que só é livre na morte quem faz de si sacramento de vida." (BETTO, 2009, p. 12)

Não deixa de se surpreendente que o martírio de Frei Tito ainda permaneça pouco conhecido, mesmo por parte dos que se interessam pela história da resistência ao regime militar. Para aqueles que entram em contato com ele, contudo, a trajetória de Frei Tito se torna uma verdadeira obsessão, como provam os numerosos trechos da obra de Frei Betto nos quais ela é narrada. (BETTO, 1982: 225-276; BETTO, 1985; BETTO, 1972; BETTO, 1994; BETTO, 1999; BETTO, 2009)

> "De modo exemplar, Frei Tito encarnou todos os horrores do regime militar brasileiro. Este é, para sempre um cadáver insepulto. Seu testemunho sobreviverá à noite que nos abate, aos tempos que nos obrigam a sonhar, à historiografia oficial que insiste em ignorá-lo. Permanecerá como símbolo das atrocidades infindáveis do poder ilimitado, prepotente, arbitrário. Ficará, sobretudo, como exemplo a todos que resistem à opressão, lutam por justiça e liberdade, aprendendo, na difícil escola da esperança, que é preferível 'morrer do que

perder a vida'." (BETTO, 1994, p. 45-46)

Para Merleau-Ponty, aquele mesmo filósofo cujos escritos encantavam o general Zerbini, enquanto os laços com os companheiros de luta ou os princípios de vida permanecem, ainda é possível resistir à tortura:

> "Tortura-se um homem para fazê-lo falar. Se ele se recusa a dar os nomes e os endereços que se quer arrancar-lhe, não é por uma decisão solitária e sem apoios; ele ainda se sentia com os seus companheiros, e, ainda engajado na luta comum, ele estava como que impossibilitado de falar; ou então, ao longo de meses ou anos, ele afrontou em pensamento esta provação e colocou todas as fichas da sua vida nela; ou, por fim, ele quer provar ao resistir o que ele sempre pensou e disse a respeito da liberdade. Esses motivos não anulam a liberdade, ao menos fazem com que ela não seja sem apoios no ser." (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 517-518)

Se a tortura ocupa um lugar privilegiado nas reflexões de Michel Foucault sobre as prisões, é que para ele o que está em jogo no sistema penal é "a maneira pela qual uma sociedade define o bem e o mal, o permitido e o não permitido, o legal e o ilegal, a maneira pela qual ela expressa todas as infrações e todas as transgressões feitas à lei", como ele explicou numa entrevista realizada em 1971. (FOUCAULT, 2001, p. 1074) Na medida do possível, Frei Tito passou de maneira razoável pela experiência da tortura física. O que o aniquilou foi a tortura psicológica que acabou prevalecendo sobre tudo e que foi aos poucos tomando conta dos seus pensamentos, dominando-o por completo. Nestas condições, a única maneira de escapar ao olho inquisidor do delegado Fleury, que encarnava para Tito o sonho do panóptico de Bentham, de acordo com o qual um único indivíduo poderia vigiar todo mundo, foi o

recurso à loucura, talvez a maior das transgressões. Somente na loucura, Tito pôde negar uma ordem do mundo que ele não mais compreendia e na qual não encontrava mais o seu lugar. Somente na loucura ele pôde se permitir não mais obedecer às ordens do delegado Fleury, e transgredir a ordem de um mundo que já havia transgredido todas as verdades nas quais acreditava. Mais do que isso, dada a inexpressibilidade da dor, uma vez que a própria linguagem resiste à sua expressão - conforme a tese de Elaine Scarry, que poderia ser resumida nesta afirmação: "Ter dor é ter uma certeza; ouvir falar sobre a dor é ter dúvidas" (SCARRY, 1985, p. 13) - a loucura de Tito foi a maneira por ele encontrada de expressar o quanto ele havia sido arrancado do mundo dos vivos e das referências que permitiam que ele enxergasse um sentido na vida.

Esta é precisamente a análise do psiquiatra Jean-Claude Rolland, que o acolheu no exílio:

> Percebo agora que a aposta que fizemos naquele momento de considerar este estado menos como uma patologia do que como um testemunho, condizia com a intenção de Tito de expressar por este 'delírio' (ou talvez por esta exibição histérica, mas pouco importa) os tipos de sevícias que ele havia sofrido durante a sua tortura, de maneira bem melhor e mais precisa do que ele podia escrever. Tocamos aqui no limite da linguagem, que somente pode dar conta do que não escapa à consciência, enquanto que o seu delírio transmitia tudo o que havia podido ser trocado inconscientemente entre a vítima e o seu algoz. (...) É provavelmente para escapar mais uma vez à tortura que Tito de Alencar se suicidou, quando ele estava aparentemente melhor (...) Não podemos evitar de ver neste suicídio consumado a retomada do seu gesto interrompido nas prisões de São Paulo, gesto do qual ele fora despossuído pelos seus algozes, como da última liberdade à qual o homem pode pretender. (...) O suicídio de Tito de Alencar desvela claramente a natureza destruidora da tortura. Em meio aos significados que

> podem ser deduzidos deste suicídio –como da tentativa anterior– há esta vontade de dramatizar que ele já estava morto, num certo sentido, digamos espiritualmente, durante a provação da tortura, que ele era apenas, desde então, um sobrevivente. (ROLLAND, 1986, p. 225-226)

Em julho de 1974, Tito foi visitado pelo frei Xavier Plassat, que o encontrou triste, porém lúcido, e ouviu Tito dizer: "Sabe, Xavier, a loucura está me dominando." Alguns dias depois, no sábado, 10 de agosto de 1974, o corpo de Frei Tito foi descoberto balançando entre o céu e a terra, sob a copa de um álamo, no campo diante da sua última morada, na pequena cidade francesa de Ville-Franche sur Saône. (BETTO, 1994: 42)

Para seus companheiros, não se trata de um mero suicídio, mas sim de uma morte causada pela ditadura brasileira, o que permitiu que Tito fosse enterrado no cemitério dominicano de Sainte Marie la Tourette. Lá, em meio aos bosques de l'Abresle, o local onde Frei Tito está enterrado é indicado por uma inscrição:

> Frei da Província do Brasil. Encarcerado, torturado, banido, atormentado... até a morte, por ter proclamado o Evangelho, lutando pela libertação de seus irmãos.
> Tito descansa nesta terra estrangeira.
> "Digo-vos que, se os discípulos se calarem, as próprias pedras clamarão" (LUCAS 19, 40).

Referências

ANTOINE, Charles**.** *L'Église et le pouvoir au Brésil*. Paris: Desclée de Brouwer, 1971.

BETTO, Frei. *L'Église des prisons*. Paris: Desclée de Brouwer, 1972.

_____. *Batismo de Sangue*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *Cartas da Prisão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

_____. *Das catacumbas.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

_____. *Frei Tito: Resistência & Utopia.* São Paulo: Cepis, 1994.

_____. *Frei Tito: Memória – Esperança*. São Paulo: Província Frei Bartolomeu de Las Casas, 1999.

_____. *Diário de Fernando: nos cárceres da ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. Um homem suicidado. In: TELES, Janaína (org.). *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?* São Paulo: Humanitas, 2001.

CMESP. *Relatório da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo*. Tomo III, Transcrição das audiências. São Paulo: ALESP, 2013. Disponível em: <http://verdadeaberta.org/relatorio/tomo-iii/>

COMPARATO, Bruno Konder. Memória e silêncio: a espoliação das lembranças. *Lua Nova*, Ago. 2014, nº 92, p. 145-176.

_____. Verdade, memória e esquecimento na literatura. In AGUILERA, Yanet. *Imagem e Exílio***.** São Paulo: Discurso Editorial, 2015.

DUARTE-PLON, Leneide; MEIRELES, Clarisse. *Um homem torturado*: nos passos de frei Tito de Alencar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,

2014.

GODOY, Marcelo. *A casa da vovó – Uma biografia do Doi-Codi*. São Paulo: Alameda, 2014.

FOUCAULT, Michel. Un problème m'intéresse depuis longtemps, c'est celui du système pénal. In: *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris: Quarto Gallimard, 2001, p. 1073-1077.

HUGO, Victor. *La légende des siècles*. Paris: Garnier-Flammarion, 1979 [1883].

KAFKA, Franz. *Le Procès.* Paris: Gallimard, 1987 [1914].

LE BRETON, David**.** *Anthropologie de la Douleur*. Paris: Éditions Métailié, 2006 [1995].

_____. *Expériences de la douleur: entre destruction et renaissance.* Paris: Éditions Métailié, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945.

ROLLAND, Jean-Claude. Un homme torturé: Tito de Alencar. In: *L'amour de la haine – Nouvelle Revue de Psychanalyse***.** Numéro 33, Printemps 1986, p. 223-234.

SCARRY, Elaine. *The body in pain*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

TAVARES, Flávio. *Memórias do esquecimento: os segredos dos porões da ditadura*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

VILLAMÉA, Luiza. A filha do general. *Brasileiros*. 18/09/2013. Disponível em: <http://brasileiros.com.br/2013/09/a-filha-do-general/>.

O ICAIC e a resistência épica do povo chileno em Cantata de Chile

Carolina Amaral de Aguiar

A Unidade Popular (UP) e o exílio de militantes chilenos após o golpe de Estado de 1973 favoreceram a aproximação entre dois modelos de socialismo na América Latina: a insurreição armada, que havia consagrado Fidel Castro em 1959, e a via democrática, representada pela chegada de Salvador Allende à presidência em 1970. No cinema, a coexistência de dois governos socialistas no subcontinente incentivou, durante os anos da UP, o estabelecimento de parcerias. Por sua vez, no período do exílio, essa cooperação resultou em filmes feitos por chilenos no Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), bem como em produções de cubanos sobre os trágicos acontecimentos no Chile. Nesta segunda tendência, *Cantata de Chile* (Humberto Solás, 1976) pode ser considerado um filme exemplar por endossar as expectativas de Cuba ante os companheiros latino-americanos recebidos na ilha.

O espaço encontrado por chilenos no ICAIC após o 11 de setembro, cuja montagem de *A batalha do Chile* (Patricio Guzmán, 1975, 1976, 1979) é o exemplo mais notório[61], pode ser visto como uma continuidade dos intercâmbios estabelecidos entre esse Instituto e a

Chilefilms durante a presidência de Allende. O ICAIC foi o principal referente para as políticas cinematográficas implementadas pela Unidade Popular. De acordo com Ignacio Del Valle Dávila (2013), as duas instituições se tornaram ainda mais próximas após a assinatura de um convênio formal, em 31 de dezembro de 1972, que durou até o golpe de Estado do ano seguinte. Esse convênio estabelecia a realização de coproduções, assim como a difusão de filmes. O ICAIC se comprometia também a colaborar na formação dos cineastas chilenos.

No período da UP, o Chile foi tema de produções cinematográficas de realizadores cubanos (Del Valle Dávila, 2013). Miguel Torres, a quem o ICAIC atribuiu a tarefa de cuidar pessoalmente da relação com a Chilefilms, realizou *Introducción a Chile* (1972); já Santiago Álvarez fez dois documentários: *¿Cómo por qué y para qué se asesina un general?* (1971) e *De América soy hijo… y a ella me debo* (1972)[62]. Assim, é possível perceber que os acontecimentos chilenos já interessavam aos diretores do ICAIC antes de 1973. Após o golpe, o Chile seguiu em evidência na ilha: Álvarez dirigiu *El tigre saltó y mató, pero morirá… morirá* e o noticiário *La hora de los cerdos*, ambos de 1973; Víctor Casaus homenageou a música chilena com *Gracias a la vida* (1976) e *Un silbido en la niebla* (1977); Daniel Díaz Torres realizou *Libertad para Luis Corvalan* (1975); e *Cantata de Chile* ficou a cargo de Solás.

Especialmente nos primeiros anos da ditadura de Augusto Pinochet, Cuba foi um dos principais polos da rede internacional de solidariedade ao Chile. A ampla presença de realizadores, atores e técnicos cinematográficos na ilha foi fundamental para o projeto de *Cantata de Chile*, que buscou reproduzir "*los ambientes, la atmósfera, el modo de ser y hasta el paisaje de un mundo y una época que Humberto no conoce como experiencia personal* […]" (Guevara, 2009: 307). A

principal estratégia de Solás para alcançar um certo vínculo com o país sul-americano em sua representação ficcional, reconstruindo elementos "tipicamente chilenos", foi contar com a presença massiva de atores originários do Chile, como Nelson Villagra e Shenda Román. Em carta enviada por Alfredo Guevara para Villagra em 29 de agosto de 1974, o diretor do ICAIC clama pela presença do ator para viabilizar o longa-metragem[63]: "*El filme espero entre en cantera sin demora. Para entonces serán necesarias tu presencia y ayuda. No solo como actor sino porque todos los compañeros chilenos que participen se convertirán de hecho, en asesores.*" (GUEVARA, 2009, p. 307).

Em *Cantata de Chile*, é visível o esforço de Solás em colocar em cena aspectos característicos da cultura e das paisagens chilenas. A presença massiva dos atores vindos desse país imprimem ao filme uma fala e expressões idiomáticas que se diferenciam do castelhano de Cuba. A ambientação passa igualmente pela citação de poemas icônicos (especialmente os de Pablo Neruda e Volodia Teitelboim) e da música chilena. Em relação à este último aspecto, vale destacar o uso de canções de Violeta Parra, cânticos populares (como o dedicado ao presidente José Manuel Balmaceda) e as referências à *cueca* (dança nacional). Da mesma forma, o realizador buscou cenários que pudessem se passar pelo deserto chileno, uma vez que a história narrada ocorre no norte do país.

Além dos atores, outros chilenos estiveram envolvidos no projeto. Foi o caso de Patricio Manns, que compôs a melodia que dá título ao filme, com letra do cubano Leo Brouwer. Manns também escreveu o roteiro com Solás. O título *Cantata de Chile* é uma clara referência à outra canção que foi um dos maiores sucessos musicais do governo de Allende: *Cantata de Santa María de Iquique*, composta por Luis Advis e

difundida pelo Quilapayún. Tanto o filme como a composição de Advis narram o massacre ocorrido após uma marcha de trabalhadores em greve de uma mina até Iquique, em dezembro de 1907. Nessa cidade, mais de 2 mil mineiros do salitre foram assassinados pelo Exército, quando estavam acampados na Escola Santa María. No caso do longa-metragem, o diretor leva às telas a resistência desses trabalhadores às investidas da burguesia e das autoridades chilenas, o que resulta no final trágico.

O enredo de *Cantata de Chile* é uma tentativa de aproximar o massacre decorrente da greve geral salitreira de 1907 daquele que atingiu os militantes da Unidade Popular nos anos 1970. O filme sugere uma continuidade entre as estratégias do movimento operário do início do século e as adotadas pelos partidos da UP mais de sessenta anos depois. Assim, Solás constrói uma narrativa que, ao mesmo tempo em que se situa em um tempo e espaço específicos, está inserida em um contexto histórico mais amplo. Cada época é vista como parte de um todo, que se desdobra nos acontecimentos do presente. Essa concepção leva o diretor a incluir referências diretas a outros momentos chaves da História chilena (além do massacre de Iquique e do golpe de Estado), especialmente a resistência mapuche à ocupação espanhola (liderada por Lautaro no século XVI), ao processo de Independência (iniciado em 1810) e ao suicídio de Balmaceda (1891).

Para abarcar a História do Chile em sua totalidade, Solás recorre a estratégias da narrativa épica, incorporando elementos do teatro grego, como a poesia e o coro. A saga pelo deserto, rumo a Iquique, é interrompida por sequências onde os mesmos atores interpretam personagens de períodos anteriores – por exemplo, indígenas da época colonial e os "libertadores" do século XIX.[64] Para diferenciar essas

sequências daquelas situadas no início do século XX, o realizador cria cenários oníricos, nos quais esculturas de argila se misturam aos personagens. A fotografia[65] dessas cenas não contemporâneas é mais sombria e escura, em um evidente contraste com a luminosidade que caracteriza o deserto por onde marcham os mineiros. Com essas estratégias, o diretor diferencia esteticamente *flashbacks* e enredo principal.

A opção por certas características estéticas para diferenciar presente e passado fez com que os críticos da época reconhecessem a predominância de uma vertente realista no enredo de Iquique e alegórica nas tramas paralelas. No entanto, a alegoria perpassa todo o filme. O próprio Solás (1976a), em entrevista a Gerardo Chijona na época de lançamento do longa-metragem, declarou que procurou mesclar pontualmente os dois estilos para enfatizar a leitura de que havia uma continuidade entre os diversos períodos que compõem a narrativa:

> Nuestro temor inicial residía en el peligro de una separación estilística demasiado fuerte, que estratificara visualmente los diferentes períodos históricos abarcados, cuando en realidad nuestro propósito era todo lo contrario, es decir el de establecer una línea de continuidad. De ahí que nos propusiéramos superar las barreras entre una concepción visual realista y otra alegórica desarrollando una constante integración entre ambas. [...] Todo el filme es una constante alegoría, sólo que expresada en diferentes gradaciones. (SOLÁS, 1976ª, p. s/p.)

Ao buscar interligar diferentes momentos da História do país, *Cantata de Chile* pode ser visto como uma epopeia, entendida como algo que "exalta, por uma narrativa simbólica, um grande sentimento coletivo (religioso ou político). Ela escolhe um herói mais ou menos

lendário, que encarna um ideal ou realiza uma ação notável." (AUMONT; MARIE, 2010, p. 100). Porém, o protagonista criado por Solás não é o herói individual, e sim o herói coletivo, o povo chileno. Ao longo da saga, são os próprios trabalhadores, nas estadas pelo caminho, que contam uns para os outros acontecimentos da Histórica nacional. É comum, nessas cenas, que um personagem tome a palavra do outro, seguindo sua narrativa. O povo faz também o papel do coro, principalmente nas cenas em *flashback*, muitas vezes entoando cânticos coletivos que reforçam as falas proferidas pelos atores principais. Dessa maneira, surge um relato constituído por múltiplas vozes que consolidam a ideia da classe operária como um conjunto insolúvel.

Mais do que um filme sobre o massacre de Iquique, *Cantata de Chile* se propõe a ser um relato das batalhas populares ao longo da História dessa nação. Em todos os períodos aos quais os operários fazem referência, o relato valoriza a luta do povo chileno pela sua libertação, em uma lógica dualista que divide os sujeitos históricos em colonizadores (espanhóis, ingleses e as elites locais) e colonizados. Ao escolher o coro e a narrativa em múltiplas vozes como forma de contar a história, Solás ressalta a existência de uma memória do colonizado que é coletiva e que resiste à passagem do tempo. As lutas de outras épocas convergem nessa memória coletiva; se transformam em um legado moral que alimenta os enfrentamentos do presente.

Embora o protagonista seja um sujeito coletivo – o operariado –, os atores chilenos interpretam, nessa ficção, personagens que têm uma trajetória pessoal. Mas essa trajetória não é tratada de modo individualizado e não desempenha um papel central no enredo. Ao longo da marcha até Iquique, em algumas das paradas, os operários contam uns para os outros episódios que marcaram suas vidas. Eles

falam sobre famílias separadas, filhos perdidos, demissões, migrações... Essas histórias podem ser vistas como relatos de dificuldades comuns enfrentadas pela classe trabalhadora. Assim, Solás integra narrativas cotidianas ao relato épico da História Nacional.[66]

A opção por personagens não individualizados está no fato dos mesmos atores interpretarem papéis do passado, presente e futuro. Essa escolha faz com que os operários de Iquique tragam em si um legado de seus antepassados, assim como representem potencialmente aqueles que constituiriam a Unidade Popular. Solás aproxima esses dois momentos, por exemplo, quando substitui o fato dos grevistas terem sido assassinados em uma escola pela versão ficcional de que a tragédia teria ocorrido em uma fábrica ocupada. Essa mudança faz referência direta às ocupações de usinas que marcaram o governo de Allende e à repressão sofrida pelos trabalhadores que ensaiaram, nesses recintos, um princípio de resistência armada após 1973. Também é possível verificar que o filme compõe as falas dos operários do começo do século a partir da pauta política da UP, inserindo em seus discursos temáticas contemporâneas, como as nacionalizações, a reforma agrária, a aliança entre povo e governo etc.

Os grupos sociais representados por Solás também encontram equivalência naqueles que participaram da cena política chilena dos anos 1970. As autoridades e os militares de Iquique trazem, em *Cantata de Chile*, uma fala muito similar aquela proferida pela Junta Militar depois do 11 de setembro. Nesses discursos oficiais, aparece a divisão entre aqueles que são "pró-pátria" e os "antipátria"; assim como a acusação de que uma inspiração vinda do exterior teria influenciado o levante dos operários (numa referência à aversão da direita a Cuba). Por outro lado, a oligarquia local de 1907 é imperialista – aliada dos ingleses

–, tal como aquela que apoiou o golpe de Estado (aliada dos Estados Unidos). Uma cena que antecede a do massacre mostra as mulheres da elite com panelas na mão pedindo uma ação repressiva por parte dos militares, em uma alusão às "Marchas das *Casarolas*" que tomaram as ruas de Santiago contra a Unidade Popular.

As referências ao contexto histórico dos anos 1970 também aparecem nas cenas que rememoram a História do Chile. A atriz Sheda Román, em uma sequência dedicada aos enfrentamentos entre mapuches e espanhóis, percorre um cenário escuro, onde vemos indígenas mortos e torturados por Pedro de Valdívia. No cenário, eles estão sacrificados em pedaços de madeira, em uma *mise-en-scène* que alude a crucificações. Esse trecho, em 1973, poderia ser lido como uma representação dos mortos e torturados pela ditadura de Pinochet. Da mesma forma, em outra sequência, o suicídio de Balmaceda, atribuído à pressão das elites locais, encontra um paralelo na morte de Allende.

É necessário acrescentar que Solás elabora uma leitura da História chilena que valoriza certos aspectos que agradavam o governo revolucionário de seu país. Nas sequências em *flashback* sobre a Independência chilena, por exemplo, o libertador mais exaltado é Manuel Rodriguez, mais do que o herói nacional Bernardo O'Higgins. Os operários de *Cantata de Chile* descrevem como o guerrilheiro mobilizou os camponeses, conseguindo apoio para libertar a nação do colonialismo espanhol. Nessa sequência, ocorre uma citação das táticas adotadas pela Revolução Cubana em 1959, corroborando a eficácia da luta armada.

Na tentativa de unir os dois países, *Cantata de Chile* exalta a existência de uma solidariedade latino-americanista, procurando justificar essa solidariedade como uma cooperação entre trabalhadores

de nações com um passado colonial comum e em busca da libertação. Em 1976, após receber o prêmio principal do XX Festival de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia, Solás destacou o "fraternal esforço de chilenos e cubanos" que resultou no longa-metragem, recuperando o pensamento de José Martí:

> Esta militante tarea ha estado también presidida por el ánimo de contribuir a la justa lucha de nuestros pueblos por su definitiva emancipación y a renovar ese viejo ideal de reencontrarnos en nuestra gran patria latinoamericana, en Nuestra América, recordando a José Martí. (SOLÁS, 1976b, s/p.)

Em termos plásticos, esse apelo à união dos povos oprimidos se materializa em uma das sequências mais épicas do filme, que mostra, desde amplas panorâmicas, o grupo de grevistas caminhando pelas montanhas do deserto. A câmera registra, em contraplongée duas marchas vindas de pontos distintos e que, ao se encontrarem, formam uma única grande fila de pessoas empunhando bandeiras do Chile. Após um corte, vemos a mesma reunião de corpos em uma panorâmica em plongée, porém estão presentes outras bandeiras latino-americanas ao lado da chilena, como a da Bolívia, do Peru e da Argentina. O realizador ressalta, assim, o apoio vindo de trabalhadores de outras nações do subcontinente.

A sequência descrita no parágrafo anterior parece inspirada no quadro *A República universal e social: o pacto* (1848), de Fréderic Sorrieu, que mostra uma marcha de trabalhadores disposta em uma longa fila (assim como no filme de Solás), onde aparecem empunhadas bandeiras de muitas nações europeias, como Alemanha, Inglaterra e França. A referência às revoluções liberais e nacionalistas de 1848

representadas nessa obra, que contaram com uma ampla participação operária, é um indício de que *Cantata de Chile* faz um apelo continental, transformando a causa chilena em uma causa latino-americana. A alusão faz com que o longa-metragem, como ocorria na tela de Sorrieu, delegue à luta operária um caráter de predestinação. O realizador usa novamente um tom épico que transforma o povo da América Latina (não apenas o chileno) em um herói coletivo que, inevitavelmente, encontrará seu destino fortuito em um ponto futuro da História.[67]

Cantata de Chile traz várias citações pictóricas. Na sequência em que os trabalhadores são massacrados pelo Exército chileno, ao se recusarem a abandonar à fábrica ocupada, a câmera mostra uma mãe que segura um filho morto em seus braços, em meio à batalha, numa remissão a *Guernica*, de Pablo Picasso. Na última parte do filme, quando um salto temporal liga os acontecimentos de 1907 à luta dos militantes contra o exército de Pinochet, em 1973, Solás cria uma cena de fuzilamento na qual as cores e a posição dos atores remete à tela *Três de maio de 1808*, de Francisco Goya. De modo geral, o mural *Del porfirismo a la Revolución* (1957-1966), de David Alfaro Siqueiros, inspira diversos trechos, como o da burguesia comemorando a iminência do massacre em um salão ou ainda os dos planos conjuntos nos quais os trabalhadores marcham em direção à câmera empunhando armas.[68]

Como já foi colocado, Solás articula uma série de elementos vindos de outras artes, como a música e as artes plásticas, para elaborar um discurso sobre a queda da Unidade Popular interessante aos anseios de Cuba. Portanto, é necessário mapear qual é esse discurso e de que forma ele articula o massacre de 1907 ao contexto do pós-golpe e aos

interesses cubanos durante os primeiros anos da ditadura chilena. Solás (1979a), em entrevista publicada no *El país*, explica o porquê do enredo central se passar em Iquique:

> Este acontecimiento me pareció detonador de una experiencia histórica. Por una parte, se descubría la capacidad movilizadora del proletariado, y por otra, la inclinación fascista de la burguesía chilena. Esta experiencia podía vincularse a la del Gobierno de Salvador Allende, en la que al ejército chileno, nuevamente, se le otorga el papel de verdugo. (SOLÁS, 1979a)

Nesse depoimento, Solás afirma que encontrou similaridades entre o contexto de 1907 e o de 1973, especialmente nas táticas de mobilização operária e na repressão articulada pela elite chilena. O realizador percebe que tanto na greve de Iquique como na Unidade Popular (dois momentos nos quais os trabalhadores acabaram derrotados), ocorreu uma opção pela via pacífica. No enredo, os operários tentam negociar com seus patrões e com as autoridades, fazem greve e marcham, mas parecem subestimar as possíveis reações das oligarquias. De modo similar, a Unidade Popular optou pela negociação até o final, chegando a incorporar militares ao governo pouco antes do golpe. Já a burguesia do início do século, retratada em *Cantata de Chile*, lembra aquela dos anos 1970 ao utilizar o Exército para garantir os seus interesses.

Assim, vemos que embora Solás exalte e heroicize o povo chileno, também atribui alguns de seus fracassos aos caminhos empregados na luta por sua libertação. Nas sequências finais esse tom crítico ganha espaço. Ante ao ultimato do Exército para deixarem a fábrica, os operários decidem ficar e resistir. De modo heroico e desesperado, a personagem de Sheda Román é quem inicia a busca por utensílios que

poderiam servir para a defesa do grupo. Seguida pelos demais, se protege com foices, facões e outras armas brancas, que se revelam insuficientes contra o arsenal dos militares. Ferida, ela consegue se arrastar até uma das metralhadoras do Exército para atirar nos soldados. Nesse trecho, embora aparentemente exista um elogio pela não capitulação, há uma crítica à inocência da via pacífica que subestima a força bélica de seus adversários. A mudança de estratégia dos operários de Iquique, no enredo, é tardia.

A cena da personagem de Román armada, enfrentando os militares, traz ao filme uma virada, tornando a via armada a opção de ação política do povo chileno. Uma elipse temporal leva à história ao contexto pós-1973, quando os mesmos atores que interpretam os operários de Iquique aparecem com um figurino contemporâneo, lutando com soldados de Pinochet. Nessas sequências, os militantes tomam as metralhadoras das mãos de seus inimigos e sinalizam uma futura vitória da classe trabalhadora. Com esse final, Solás aponta para o caminho que julga ser a única saída possível para o povo chileno, ou seja, a via insurrecional.

A mudança da via pacífica para a armada aparece materializada em tomadas que representam os diferentes momentos da luta operária ao longo de *Cantata de Chile*. Em muitos trechos, os trabalhadores são retratados em planos conjuntos frontais, onde caminham unidos em direção à câmera. Há uma alusão ao quadro *El Cuarto Estado* (1901), de Giuseppe Pellizza da Volpedo; assim como a uma parte do mural *Del porfirismo a la Revolución*, de Siqueiros. Essa escolha de registro, que nas marchas rumo a Iquique reforça a coletividade do proletariado em quanto classe, é mantida ao final da ficção. A última cena traz os atores, agora personificados como militantes da UP, andando novamente rumo

à câmera. Dessa vez, no entanto, não empunham bandeiras ou faixas de protesto, e sim armas. Para completar, entoam *"el pueblo unido jamás será vencido"*, grito de guerra de mobilizações que se imortalizou no governo de Allende.

A análise de *Cantata de Chile* corrobora a hipótese de que o exílio chileno em Cuba foi marcado pela solidariedade, mas também pelos debates sobre a melhor via para se chegar ao socialismo, que já haviam encontrado espaço durante os anos da Unidade Popular[69]. O discurso da narrativa, formulado por um cubano, causou certo incômodo entre os exilados, conforme relata o próprio Solás (1979b). O realizador descreve que assistiu ao filme ao lado de companheiros chilenos, que consideraram, insatisfeitos, que o enredo sugeria que eles não haviam lutado. Na entrevista para a *Framework*, ele também critica abertamente o projeto da Unidade Popular:

> Yo considero el esfuerzo de Allende y la acción de la Unidad Popular como una etapa o fase superior dentro de la lucha progresista, pero que luego se volvió obsoleta, y una etapa posterior, más avanzada, debe seguir a estas, y esta indudablemente será la lucha armada. No creo que ninguna revolución haya surgido jamás sin un período inicial de confrontación directa. (SOLÁS, 1979b: s/p).

Nesse debate, o filme endossa uma visão da experiência chilena e de sua queda semelhante àquela do governo de Cuba, ao defender a tese de que o único caminho para reverter a repressão seria o povo chileno pegar em armas contra os militares. Esse interesse cubano, porém, não visava apenas uma reversão da derrota no país do Cone-sul. Mariana Villaça indica que um dos procedimentos da ilha ao receber os companheiros sul-americanos foi o de treinar militarmente ex-

militantes da UP (Villaça, 2010: 185), que posteriormente acompanharam as forças cubanas atuantes em Angola e Nicarágua.

Apesar da possível má recepção de *Cantata de Chile* pelos exilados, essa visão esteve presente, no pós-1973, em setores da esquerda chilena, inclusive naqueles que haviam criticado a via armada durante os anos da Unidade Popular, como o Partido Comunista.[70] Rolando Alvarez Vallejos (2003, p. 114) mostra que o PC chileno reconheceu, de certo modo, sua insuficiência no plano militar ao aceitar o treinamento de seus membros pela Escola Militar de Cuba, modificando pouco a pouco seu discurso pacifista dos anos anteriores. Portanto, se é verdade que *Cantata de Chile* traz em sua narrativa a versão oficial cubana sobre os acontecimentos trágicos no Chile, não se pode ignorar que no ano de sua realização grande parte dos militantes chilenos também enveredavam por caminhos distintos daqueles adotados na época de Allende. A imagem de que o presidente havia morrido lutando com o fuzil presenteado por Fidel Castro impulsionava essa revisão dos métodos da UP.

Cantata de Chile é um filme que não economiza nos recursos narrativos, empregando simultaneamente elementos épicos e pictóricos com a finalidade de compor uma representação monumental das lutas históricas do povo chileno. Solás conta a saga de heróis coletivos que lutaram em diversos episódios da História. Ao tecer tal trajetória, o autor tem em mente encontrar as causas do golpe de 1973 e sugerir novos rumos que pudessem levar os militantes chilenos a uma reversão de seu trágico destino. Apesar de ser um filme sobre o Chile, essa produção mostra como Cuba se autoatribuiu o papel protagônico de indicar as estratégias que deveriam ser seguidas no exílio, delegando à sua própria cinematografia a tarefa de compor a narrativa fundacional

de uma nova nação chilena.

Referências

ALTAMIRANO, Carlos. *Dialética de uma derrota: 1970/1973*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

ÁLVAREZ VALLEJOS, Rolando. *Desde las sombras: una historia de la clandestinidad comunista (1973-1980)*. Santiago: LOM, 2003.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema***.** Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.

DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. Les tentatives d'adaptation du modèle cinématographique cubain au Chili pendant le gouvernement de l'Unité populaire. BARBAT, Victor; ROUDÉ, Catherine (Dir.). *De l'Unité populaire à la transition démocratique: représentations, diffusions, mémoires cinématographiques du Chili, 1970-2013***,** Paris, 2013. Disponível em: <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Publications%20en%20ligne/JE%20Chili/01-DEL%20VALLE-modele%20cubain.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2015.

DEL VALLE DÁVILA, Ignacio; AGUIAR, Carolina Amaral de. A via chilena em debate: análise de *Compañero presidente* (1971) e *El diálogo de América* (1972). *Significação*, São Paulo, n. 40, v. 40, 2013, pp. 153-172. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71676>. Acesso em: 22 mar. 2015.

GUEVARA, Alfredo. *¿Y si fuera una huella? Epistolario*. Havana: Editorial Nuevo Cine Latinoamericano, 2009.

GUIA temática del cine cubano. *Producción ICAIC (1959-1980).* Havana: Cinemateca de Cuba, 1983.

SOLÁS, Humberto. *Cantata de Chile* es una película de agitación. *El País*, Madri, 26 abr. 1979a. Disponível em: <http://elpais.com/diario/1979/04/26/cultura/293925610_850215.html>. Acesso em: 22 mar. 2015.

_____. El reconocimiento a "Cantata de Chile", mas que un premio a nuestra cinematografía, constituye un merecido homenaje a los patriotas chilenos**.** *Granma*, Havana, 30 jul. 1976b. Entrevista concedida a Carlos Galiano. Arquivo ICAIC.

_____. Entrevista con Humberto Solás, realizador de *Cantata de Chile*. *Granma*, Havana, 4 abr. 1976a. Entrevista concedida a Gerardo Chijona. Arquivo ICAIC.

_____. Interview – Humberto Solás. *Framework*, Detroit, n. 10, 1979b, s/p. Entrevista concedida a John King. Arquivo ICAIC.

VILLAÇA, Mariana. Cinema cubano: revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010.

VILLAGRA, Nelson. Nelson Villagra: los cien rostros latinoamericanos de un ator. *Araucaria de Chile*, Madri, nº 37, 1987. Entrevista concedida a Jacqueline Mouesca.

O Cinema como Testemunho

Maria Noemi de Araújo

No cinema, o documentário pode servir como dispositivo para testemunhar, ou organizar uma experiência traumática da personagem e da diretora. Ao retomar as ideias foucaultianas de dispositivo como estratégia de poder e de saber, Agamben, em 2009, recolocou o uso dessa noção como processo de subjetivação para tratar das questões do contemporâneo. No campo do cinema, há vários diretores que, após a Anistia, usaram a linguagem cinematográfica para tratar dessa memória da Ditadura brasileira. Entre os mais de cem filmes catalogados sobre o assunto, escolhemos trabalhar com documentários de cineastas que testemunharam e subjetivaram um trauma através da arte, como é o caso de *Ela se chama Sabine* (Sandrine Bonnaire, 2007); *Clarita* (Thereza Jessouroun, 2007); *Elena* (Petra Costa, 2013) e *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013).

Essas cineastas escolheram se responsabilizar pelo tratamento do material de arquivo, um tanto autobiográfico, não como meras observadoras, mas como personagens implicadas na cena. Através da metodologia da demonstração, elas trabalham na escavação do singular de cada carta, foto ou pedaço de filme de familia, documento oficial ou diagnóstico psiquiátrico de uso estritamente privado e os transportam para a esfera pública. Como ser falante, interpretam sonhos, traduzem

intimidades segundo seus afetos, suas dores. Emprestar “sua voz” ao filme, como um *raccord* que enlaça o singular ao universal, faz diferença nessas obras. Pois o fato de cada uma narrar, na primeira pessoa, o suicídio da irmã Elena, o autismo da irmã Sabine, o Alzheimer da mãe Clarita e o testemunho do pai Luiz (que foi torturado pela ditadura e que se recusava a falar sobre isso) transmite algo da história da personagem que é da cineasta e é da Cultura.

Não por acaso, as cineastas se engajam no ato do lançamento, acompanhando as exibições e debatendo exaustivamente o filme. O lançamento do DVD seria o momento de conclusão, de separação do objeto. Ou seja, nesta ocasião, o cineasta se separa da obra, de um pedaço de uma história familiar e segue seu destino. Apropria-se do lugar conquistado com aquilo que ela fez do seu sofrimento, dor, ou trauma. Com Lacan, podemos dizer que, assim mesmo, sempre irá restar algo impossível de ser dito, filmado, catalogado, narrado. O filme pode ser um modo de organizar esse resto então.

Em nenhum dos casos, o trabalho de construção do discurso do filme foi usado pela diretora como um substitutivo de uma experiência analítica. Uma interfere na outra, mas não é excludente.

Elena, por exemplo, é um filme que demanda a cumplicidade do outro para que seja escutada um resto da vinheta histórica da dor da própria diretora enquanto personagem da sua história. Como no seu primeiro documentário, *Olho de Ressaca,* realizado em 2009, sobre o amor e o envelhecer na perspectiva de seus avós. Nesse curta, a diretora já usa um material de estimado valor documental e coloca algo da sua singularidade.

Segundo a diretora, o filme *Elena* foi concebido a partir de um

fragmento de um de seus sonhos com a irmã que saiu de cena drasticamente, ao se suicidar aos vinte anos de idade. Isso nos remete ao conhecido relato do deportado Primo Levi que diz algo de um sentimento de abando e do fantasma de que a história dos Campos de Concentração poderia ser esquecida. No seu sonho as pessoas saíram da sala enquanto falava da sua experiência com o horror da Guerra. Ao ouvir relatos de sonhos semelhantes, de outros sobreviventes, Levi inventou o *Testemunho literário* para que essa história não fosse esquecida e que a Guerra não se repetisse. Assim, a questão para o escritor era de que modo ele "encontrou-se com os limites da representação e com o caráter lacunar do testemunho. De quais recursos de linguagem se serviu para enfrentar a ilegibilidade e a opacidade da experiência traumática" (MACEDO, 2013).

O sonho em que a irmã Elena vai lhe matar no meio de um emaranhado de fios elétricos faz enigma para a cineasta que decide construir um roteiro sobre a separação trágica da irmã. Filha de pais que resistiram ao Golpe de 64, Costa não escapou das consequências da experiência da sua família com a clandestinidade, mesmo tendo nascida após a Anistia (1979). Ao contrário da irmã, que nasceu e viveu o horror do silêncio da Ditadura, a cineasta nasceu já no berço democrático. Não por acaso, pode-se identificar nesse filme um traço daquilo que seus precursores, Lúcia Murat e Renato Tapajós, inventaram nos seus respectivos "cinema-testemunho". Segundo eles, o cinema foi fundamental para continuar vivendo após a experiência traumática da violência de Estado, da tortura. Assim, cada um a seu modo tratou de algo da biografia nos seus filmes.

Ao se preocupar em dar voz a algum *laço* desgarrado da sua história pessoal e social, que figura no álbum de família, Costa colocou

no centro da trama imagens de Super- 8, de vídeo, agendas, álbum de família, bem como cartas e histórias orais dos seus parentes e amigos da irmã desaparecida. Ao contrário de Escobar que usa algumas imagens audiovisuais de outras famílias para mostrar a ausência do seu pai durante a sua infância e diz "você não estava lá".

Bonaire decidiu filmar o cotidiano da irmã Sabine a partir do momento em que começou a estranhar algumas coisas no seu comportamento. Ou seja, *Ela se chama Sabine* (2007) é resultante de um trabalho de décadas iniciado assim que a cineasta percebeu que a irmã era uma adolescente diferente.

Como biógrafas de suas próprias infâncias, essas cineastas roteirizam as relíquias das lembranças familiares para construir um discurso autoral sobre temas delicados como o suicídio, o autismo, o Alzheimer, a tortura. Os lugares, materiais audiovisuais, narrativas sobre a sensibilidade, o discurso das personagens são resignificados pelas documentaristas.

Em uma de suas visitas à mãe, portadora de Alzhaimer, Thereza Jessouroun inventa *Clarita* (2007) ao se dar conta de que a mãe está perdendo a memória. Nesse momento, a cineasta grava suas conversas sobre assuntos jamais falados entre elas.

Explorou-se variados espaços internos e externos visando iluminar, contornar o indizível do Real de uma passagem ao ato (ver cena da mãe e filha na frente do prédio onde moravam em NY).

Em um dos debates, após a exibição do filme, Costa diz que a irmã "reaparece e desaparece" durante seu processo de criação, realização e finalização do documentário. Em *Além do princípio do prazer* (1920), no âmbito da discussão do conceito de repetição (no sentido da segunda

morte como sendo a simbólica), Freud faz referência à representação do poema épico "Gerusalemme Liberata" (TORQUATO TASSO, 1581), em que Tancredi mata sua amada Clorinda por duas vezes, sendo a segunda simbólica. No poema, na ópera ou na pintura, esse mito é considerado o retrato poético mais comovente de um destino. Sua representação cinematográfica repercute em *Sétimo selo* (Ingmar Bergman, 1956).

Isso ressoa no "filme-testemunho" que busca representar algo não simbolizado do trauma. Sabe-se que para simbolizar é preciso fazer falar os fantasmas, o sofrimento, saber fazer algo daquilo que é intratável, ou do *resto* da dor (de existir?). Tapajós, Murat, Costa, Bonnaire e Escobar e outros fizeram Cinema com restos daquilo que fizeram com eles. Parodiando Sartre que dizia: pouco importa o que falam de mim, mas sim o que eu faço daquilo que falam de mim.

Em *Infância clandestina*, o diretor argentino Benjamín Ávila reconstitui a cena da morte dos seus pais pela Ditadura Argentina. *O ano em que meus pais saíram de férias*, de Cao Hamburger, e o documentário *15 filhos*, de Marta Nering e Maria Oliveira, reconstituem aspectos do discurso da infância de brasileiros, vítimas da Ditadura. *Elena* entra nessa série de filmes latinos americanos que tratam de aspectos de infância devastada pelo Estado. Assim, como *documentário-testemunho,* pode ser pensado a partir daquilo que a sua recepção produziu no Brasil e no exterior durante seu lançamento (2013).

É considerável a disponibilidade da diretora para participar de inúmeros debates, entrevistas e depoimentos. Além disso, há um número considerável de acesso às postagens desse material na internet. Só o *link* do debate ocorrido no Instituto Itaú Cultura, por exemplo, ultrapassa 1500 acessos rapidamente. Isso justificaria a necessidade da diretora e do público em dialogar, conversar, debater e falar sobre o

conteúdo, o romance familiar e o modo como a estética, por exemplo, lhe possibilitou produzir um discurso, o seu melhor, com aquilo que fizeram com ela.

A particularidade de *Os dias com ele* é exatamente a tensão criada entre diretora e personagem. Com isso inaugurou-se um documentário de negociação. Enquanto o personagem resiste para Testemunhar, a filha-diretora não abre mão do seu desejo de ouvir o pai falar do que ela representa para ele – como filha, além da sua experiência como comunista, anistiado, ex-preso político, torturado. Com a Psicanálise poderemos pensar/discutir o sucesso desses filmes que está no ponto de vacilo ou do fracasso de cada um deles. Costa e Escobar acabaram participando de uma "tarefa paradoxal de transmissão e reconhecimento da irrepresentabilidade" daquilo que, "justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido" (GAGNEBIN, 2006: 79).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?,* e outros ensaios. tr. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, 95 p.

_____. *O que resta de Auschwitsz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008, 168 p.

AUMONT, Jacques; Marie, Michel. *A Análise do Filme*. Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2009, 216 p.

BERENGUER, Éric. Testemunho: ensino irônico. In: *Opção*

Lacaniana(54). São Paulo: Ed. Eolia, p.73.

FREIRE, Marcius. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2011, 314 p.

FREUD, S. *O Mal Estar na Civilização*. Obras Completas,V.14. São Paulo: Companhia das Letras, 424 p.

COUTINHO, Eduardo. *Televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, 205 p.

GAGNEBIN, J.-M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed.34, 2006, 224 p.

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

FREUD, Sigmund. *As Pulsões e suas Vicissitudes*. Rio de Janeiro: Imago Eds., 1915.

_____. (1920) "Mais Além do Principio do Prazer", *ESB*, Imago Eds., Rio de Janeiro.

LACAN, Jaques. Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola. In: *Outros Escritos***.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2003, p. 248-264.

MACEDO, Lucíola. **Clínica do Testemunho**. Disponível em: <http://www.encontrocampofreudiano.org.br/2014/04/conexao-do-testemunho.html>.

Debates:

CINUSP, do Departamento de Cinema Radio e TV (Escola de Comunicação e arte) da USP, em 02.07.2013 com a Petra Costa, diretora de *Elena*, o prof. Ismail Xavier, a profa. Esther Hamburguer a a roteirista Caró Ziskind. Disponível em: <http://vimeo.com/70064198>.

Instituto Itaú Cultural de São Paulo, em 21.05.2013 com o documentarista João Moreira Salles e a diretora Petra Costa, mediação de Daniela Capelato. Disponível em: <http://youtube.com/watch?v=VjnZ051Blx8>.

Sesc e Instituto Querô de Santos, em 12 de junho de 2013. Petra Costa, mediação Tammy Weiss, coordenadora do Instituto Querô. Disponível em: <http://vimeo.com/70891542> e em: <http://www.youtube.com/watch?v=3KHvimtoC_8>.

Livraria Cultura do Bourbon Shopping Country de Porto Alegre. Petra Costa, o cineasta Jorge Furtado e o jornalista Eduardo Bueno, "Peninha"(24 de jun. de 2013) Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_AXnztoHdWA>.

Entrevistas

TV BRASIL - Leda Nagli entrevista a diretora de *Elena,* de Petra Costa. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=VK9K1VZC3fQ>.

PROGRAMA andante 14.05.2013. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=IN7Jw_lxC6k>.

SALA VIP. CINE CULTURA – 09.05.2013. BL2 Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3P7BLou11gA>.

TV Máfia. 10.05.2013 Pré-estréia do filme *Elena*, entrevista com Petra Costa. Disponível em: <http://mafiadasdivas.com.br/filme-que...>.

Festival de Brasilía de 2012. Prêmio do Juri Popular. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pQ8_Mmud2eQ>.

Festival "des femmes", Paris 2013

Links:

http://www.filmesdefemmes.com/Elena-de-Petra-Costa.html?annee=2013

www.elenafilme.com

http://elenafilme.tumblr.com/press

www.ebp.org.br

http://ebp.org.br/biblioteca/biblio/

Grande Imprensa:

FOLHA <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada1157368-diretora-reve-suicidio-da-irma-no-documentario-elena.shtml>

ESTADÃO <http://www.estadao.cm.br/noticias/arteelazer,petra-costa-e-caetano-gotardo-fazem-cinema-intimista,1029709,0.htm>

EPOCA <http://epocasaopaulo.globo.com/cultura/o-filme-elena-e-a-delicadeza/>

Narrativas (extra)carcerárias: Massacre do Carandiru e Ataques do PPC através das reverberações em diferentes mídias

Marie Marilia Goulart

O massacre cometido pela Tropa de Choque da Policia Militar em outubro de 1992 na Casa de Detenção Paulista e a onda de ataques realizada contra as forças policiais e carcerárias do estado de São Paulo em maio de 2006 –bem como a reação do Estado– são manifestações emblemáticas das transformações ocorridas no universo carcerário a partir dos anos 90. Distando 14 anos entre si, os dois eventos refletem as políticas repressivas e carcerárias do governo do Estado de São Paulo e as reações por parte de detentos e dos agentes públicos à essas transformações.

Os eventos, que ficaram conhecidos como Massacre do Carandiru e Ataques do PCC, tiveram uma hipervisibilidade por conta da massiva cobertura midiática e também por meio dos relatos escritos, canções, reportagens e narrativas audiovisuais que, de forma expressiva, fizeram reverberar o ocorrido nos dois casos ao longo dos meses, anos e décadas. Em sua multiplicidade, essas reverberações têm sido cruciais para levar o conflito que envolve a população carcerária para além das

grades da prisão, fazendo com que, do lado de cá, os indivíduos cujas existências são negadas em vários aspectos, ao se tornarem visíveis, "existam" aos olhos da população. É importante notar que a invisibilidade – que não por acaso envolve segmentos marginalizadas, conflitos e tabus – é uma das expressões da discriminação.

Nesse quadro, as reverberações dos dois conflitos colocam em pauta as disputas em torno das políticas de representações: no Brasil a disputa pelo controle da representação "(...) assume significados específicos, uma vez que o controle sobre o que será representado, como e onde, está imbricado com os mecanismos de reprodução da desigualdade social" (HAMBURGER, 2005, p. 197). No recorte aqui proposto cada uma das reverberações do Massacre e dos Ataques expressam diferentes pontos de vista sobre os eventos, lançando luz sobre a dinâmica em jogo na arena de disputas pelo controle da representação – disputa que é ainda mais crucial para a população que atrás das muralhas tem sua liberdade cerceada.

Partindo da problematização e contextualização dos dois eventos, este artigo discutirá as formas como as diversas reverberações fizeram com que os conflitos circulassem na esfera pública, expressando diferentes olhares de personagens mais ou menos envolvidos com eles. Como veremos, a expressão e a visibilidade são questões que marcam as reverberações e também a própria configuração dos dois eventos.

PCC - da invisibilidade à visibilidade perversa

Em 2 de agosto de 1992 após uma rebelião ocorrida no pavilhão 9 da Casa de Detenção de São Paulo, a Tropa de Choque da Polícia Militar do estado liderada pelo Coronel Ubiratã intervêm armada com fuzis,

deixando, segundo estimativa oficial, um saldo de 111 detentos executados. Segundo os sobreviventes, que em muitos casos se esconderem entre os mortos para se safar, o saldo de mortos é três vezes maior. Com dimensão inédita no país, o evento chocou também espectadores de outras partes do globo e colocou o Brasil no banco dos réus da Corte Internacional da OEA.

Após o Massacre, três principais transformações alteraram o universo carcerário. Em primeiro lugar, ocorreu o vertiginoso e impressionante crescimento da população carcerária do estado de São Paulo, que em um intervalo de 10 anos praticamente duplicou[71]. Em segundo, com novos presídios construídos longe dos centros urbanos essa população é pulveriza fora da visão dos citadinos. Por fim, em meio à esse cenário (e, provavelmente, em decorrência de abusos cometidos pelos agentes do Estado), um coletivo de presos foi crescendo (BIONDI, 2010, p. 65-69).

Dentre as diversas versões que narram o nascimento do Primeiro Comando da Capital (o PCC), o Massacre do Carandiru é citado, recorrentemente, como a fagulha que provocou o surgimento do coletivo de presos. O PCC, também denominado "partido", surge como uma reação às brutalidades do Estado e também para regular as relações entre os detentos; se antes vigorava um estado hobbesiano de "todos contra todos", com o surgimento do PCC veio a "união do crime" (MARQUES, 2010).

De sua fundação para cá o coletivo oscilou entre a relativa invisibilidade e a ampla visibilidade, que se demonstrou perversa. Junto da sistemática ocultação da população carcerária, por muitos anos o poder público negou a existência do PCC. A invisibilidade do partido foi

reforçada também pelos meios de comunicação que se referem com frequência ao grupo como "uma facção criminosa que atua nos presídios paulistas".

De seu lado, no jogo da disputa pela visibilidade, os presos demonstram estratégias para se apropriar das brechas do ao vivo, como com as rebeliões que coincidem com o horário dos telejornais vespertinos (NODARI, 2005). Com a megarrebelião realizada em 2001 a tarefa de ocultar a facção - que mobilizou 23 mil presos que simultaneamente rebelaram 29 presídios - se tornou impossível. Segundo autoridades, a principal articulação da megarrebelião teria partido do Carandiru. Por essa razão o presídio foi finalmente esvaziado e implodido em 2002.

De modo derradeiro em maio de 2006 a ação mais contundente da facção põe fim a invisibilidade do partido e mostra a enorme dimensão daquilo que se tentara ocultar: "o que se pensava só existir nas prisões ou nos bairros periféricos ganhou visibilidade, por meio da violência, nas regiões centrais da cidade" (BIONDI, 2010, p. 77). Junto aos ataques contra agentes e bases policiais, a cobertura midiática foi tão intensa que praticamente construiu um evento à parte. Veiculando boatos, repetindo VTs e inserindo âncoras no meio da programação que, sem nada para noticiar, construíam o senso da urgência e do ao vivo, a mídia montou um espetáculo para além daquilo que se passava nas ruas. Desde então, com altas e baixas, o PCC tem sido personagem caro às emissoras e editoras, voltando a aparecer em manchetes, as vezes bastante duvidosas e sem consistência, que apontam o lastro (ou valor) político e midiático da facção[72]

Dessa forma, além de estarem nas pontas da trajetória de

transformações no universo carcerário paulista, Massacre e Ataques marcam também a passagem da invisibilidade para a hipervisibilidade dessa população. Trazendo o conflito para fora dos muros da cadeia e para esferas que vão além do caderno policial, as reverberações dos dois eventos lançaram diferentes olhares sobre o universo carcerário e sobre os conflitos que lhe envolve.

Massacre do Carandiru

O Massacre do Carandiru foi abordado por impressionante contingente de obras. Produzidas com distancias temporais variadas, as reverberações ecoaram através das décadas por meio de diferentes expressões artísticas, suportes, estilos e linguagens. Além das abordagens realizadas pelas artes visuais (como a instalação *111* de Nuno Ramos e o ensaio fotográfico *Carandiru 111* de Doug Casarin) e a extensa lista de livros (como *Pavilhão 9 – Paixão e Morte no Carandiru* de Hosmany Ramos, *Pavilhão 9 – o massacre do Carandiru* de Elói Pietá, *Diário de um detento* de Jocenir e *Carandiru* e *Carcereiros* de Drauzio Varela), o Massacre repercutiu com força no campo audiovisual e musical.

Na música, o Massacre foi tematizado em um leque de ritmos bastante eclético. Os conjuntos *Asian and Dub Foundation* e Sepultura fizeram a matança ecoar no cenário internacional através do *remix*-digital e do *Heavy Metal* das canções *19 Rebellions* (*Enemy of the Enemy*, 2003) e *Manifest* (*Chaos A.D.*, 1993). Com a MPB, o Massacre compõe a lista de violações cantadas por Gilberto Gil em *Haiti* (Tropicália 2, 1993), e é cantado pelo *Punk Rock* em *111 Escombros* do conjunto Invasores de Cérebro (O cérebro é uma bomba relógio..., 2008). Sem dúvida é com o

rap que se concentra o maior número de reverberações. Entre elas, *Diário de um detento* (1997) e *O Retorno AC DC* (2002) – que serão comentados a seguir – oferecem dois exemplos de tratamentos contundentes.

No audiovisual, além da cobertura ocorrida à época, o Massacre repercutiu em reportagens de canais televisivos e veículos eletrônicos que, com a distância do tempo, buscaram compreender e dar conta da complexidade do caso. O Massacre também foi trabalhado em videoclipe (*Diário de um detento*, Mauricio Eça, Marcelo Corpanni e Tony Tiger, 1998), documentário (*Prisioneiro da Grade de Ferro - autorretratos,* Paulo Sacramento, 2003) e ficção (*Carandiru*, Hector Babenco, 2002) que inspirou seriado (*Carandiru – outras histórias* veiculado pela Rede Globo em 2006). De modo interessante essas muitas abordagens (que irão se entrecruzar) ressaltam o contraste entre os olhares lançados sobre o trágico evento.

No longa-metragem *Carandiru* acompanhamos um olhar exterior, do médico branco, de classe média que atua como voluntário dentro da prisão. Baseado no livro de Varela, a posição externa do doutor (representado pelo personagem-narrador) é comum também ao diretor do filme. Marcado por um tom melodramático no estilo lacrimoso de novela (STAM, 2013, p. 146), as histórias individuais dos detentos se apresentam aos olhos do médico através de certa comicidade que torna tudo palatável.

Longe da vista do doutor, o Massacre ocorre na parte final, compondo a sequência mais contundente do longa. Nesse trecho o tom da representação destoa do restante, por exemplo, com a coreografia dos corpos dos sobreviventes que, como em um transe, se movem pelo cenário devastado. Dar visualidade e sonoridade a esse paradoxal

"espetáculo punitivo"[73] é um dos grandes méritos de *Carandiru*. Com o Massacre "Babenco realizou um serviço público ao reconstruir os sons e as imagens da matança que aconteceu dentro dos muros da prisão. Babenco torna visível o que deveria ser obsceno, estar fora de cena e fora de quadro" (STAM, 2013, p. 143). Todavia, sem problematizar o acontecimento, após a matança, a espuma branca limpa o vermelho que cobria o cenário, anunciando seu apagamento.

De volta à prisão ouviremos o último *off* do médico: "ainda hoje, quando o portão de ferro bate nas costas, sinto um aperto na garganta igual aquelas da matinê no cine Rialto, onde eu assistia eletrizado os filmes de cadeia em preto e branco". O portão se fecha e nós permanecemos do lado de fora. Com imagens de arquivo, a implosão do presídio encerra a tragédia sob os escombros do presídio.

Será essa mesma implosão, mas vista agora em revés, que abre o documentário *Prisioneiro da Grade de Ferro – autorretratos*. A reconstrução do presídio na tela recoloca a problemática que não pode ser soterrada com os escombros de *Carandiru*. Além de retomar um conflito que diferente da estrutura de concreto não pode ser implodido, *Prisioneiros* coloca em pauta a questão da autoria. Munidos de câmera, os detentos são personagens e também realizadores do documentário e de seus *autorretratos*. É somente pela participação dos internos como realizadores que nós somos convidados a conhecer elementos do dia a dia do outro lado do muro, como passatempos noturnos e a produção e o consumo de entorpecentes.

Ainda que reconhecendo a relação assimétrica que separa detentos e o restante da equipe do documentário, sua autoria pode ser pensada como híbrida. Os limites dessa coautoria entre pares com

pesos desiguais na realização[74] é relativizada se considerarmos que o filme dá voz aos que sofrem de uma "morte social" pelo encarceramento, sujeitos que – via de regra – não possuem espaço social para definir e fazer circular suas próprias representações (STAM, 2013, p. 149).

Bem diferente da abordagem presente na ficção dirigida por Babenco e mais próximo desse olhar "de dentro", o Massacre foi abordado por diferentes *raps*. No país o *rap* caracteristicamente apresenta uma espécie de testemunho daqueles que estão "no olho do furacão", isto é, em meio às mais contundentes problemáticas urbanas (KEHL, 1999, p. 95). Como manifestação cultural o *rap* possui uma importância significativa no interior dos presídios, e alguns *rappers* consagrados, como Dexter e Thaíde, já foram detentos.

Dentro do conjunto de *raps* que abordaram o massacre, um exemplo contundente é a canção *O Retorno* (*AC DC - A prisão)* do cantor Sabotage, que integra a coletânea "Uma luz que nunca irá se apagar". Vale destacar que antes de se ligar à cena musical o *rapper* esteve envolvido com o tráfico e com o crime e conheceu a reclusão de perto. Morador de favelas da Zona Sul de São Paulo, Sabotage rompeu com força a invisibilidade sonora e visual à que, como negro e pobre, poderia estar condenado. Como músico, passou a ser admirado pelos mais importantes *rappers* do país, além de chamar a atenção de diversos segmentos sociais e de artistas pela sua criatividade nas composições e por sua capacidade de rimar em diferentes ritmos.

O cantor teve também passagem pelo audiovisual, atuando no comentado *Carandiru* de Babenco e em *O Invasor* (Beto Brant, 2001). Em ambos longas, além de figurar como personagem, Sabotage foi

também responsável pela trilha sonora e pela preparação de parte do elenco. Em meio à essa projeção no cinema e na música, como que puxado por seu passado e origem social, o músico foi assassinado em 2003.

Em *O Retorno* (*AC DC - A prisão),* os sons de trancas e de passos que ecoam em um ambiente duro, formam o cenário sonoro da canção que narra a visita de um sobrinho ao tio. Isolado na solitária, o tio – representado por Sabotage – deixa carta ao visitante que não pode receber. Tendo ao fundo batidas que se repetem com sutis variações, ouvimos sobre a rotina na cadeia, ou "masmorra" de "paredes altas" e "vida anormal". As rimas rápidas que ligam frases e estrofes, junto às palavras curtas de sílabas "comidas", ajudam a construir um sentido fatídico, duro e seco à situação cantada, rotina na qual, sem entusiasmo, o "fut" e o "pagode" são os poucos elementos que "aliviam um pouco".

Nessa narrativa de voz seca e encarcerada o Massacre surge em meio às inúmeras violações que compõem a vida na cadeia. Em possível diálogo com o médico de *Carandiru*, a música destaca que não estamos diante de um filme:

> Carandiru, pior que o filme Oz pra quem tá vivo
> Parceiro, eu fico triste em recordar outra vez
> Outra versão, Pavilhão 9, eu vou citar pra vocês
> (...)
> Aos meus amigos desabafo outra vez
> outra versão pavilhão 9 eu vou citar pra vocês
> que os mandantes da chacina ficarão no caso
> sendo tirados de otários pra muitos atrasa lados
> e nunca são julgados atrás de quem se esconde
> não vou pagar pelo massacre do 111 pois é assim
> que eles enganam o povo a todo tempo pela contagem
> dos presos se foram embora 300 detentos

Em meio de tantas canções que abordaram o Massacre, essa "outra versão" é uma das poucas que questiona o número de mortos que se oficializou como símbolo da matança. Mas ao fim, as diversas denúncias permanecem como desabafo compartilhado com o sobrinho. Colocando o Massacre como um pesadelo que ainda aflige os sobreviventes, seu julgamento, bem como qualquer melhoria nas violações cantadas, parecem completamente desacreditadas pelo preso. Assim, sua única esperança é que o sobrinho siga um caminho distinto e não passa pela trajetória AC-DC –que aqui parece não se referir à antes/ depois de Cristo, mas a vida antes e depois da cadeia. O retorno à prisão, com a ausência de políticas de reintegração social, não é raro. A sigla pode se referir também ao antes e depois do Carandiru, isto é, do Massacre, evento que modificou significativamente a organização dos presos e o universo carcerário.

Também em 1ª pessoa, *Diário de um Detento* nos lança na véspera do Massacre ("São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8h da manhã"). Com força a canção marca seu ponto de vista "de dentro" e além de encarnar a voz do preso, problematiza a distância entre eu e o outro, lembrando ao ouvinte que ele "não sabe como é caminhar na mira de uma HK". Ao longo da música, a canção problematizará também a perversidade do binômio visibilidade/ invisibilidade que acompanhou o massacre.

Chegando ao 52º lugar na lista das 100 maiores músicas brasileiras segundo a revista *Rolling Stone*, *Diário de um detento* extrapola o círculo característico do *rap* nacional, fazendo com que esse ponto de vista "de dentro" passe a ecoar em carros importados e diferentes rincões da cidade. Faixa do disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997), *Diário de um detento* foi escrita em coautoria entre Mano Brown e o ex-detento

Jocenir – autor de livro homônimo. Com a explosão de vendas do disco –que em apenas um mês ultrapassou 200 mil vendas – o grupo, já amplamente aclamado nas periferias paulistanas, ganha a atenção de público bastante amplo[75]. Infelizmente, conforme demonstram as manifestações de ódio e os preconceitos com detentos e ex-detentos, o sucesso da canção não significou o exercício da alteridade, ou o mínimo respeito à esse outro, diariamente atacado em rede nacional.

Apesar de conter uma gama mais diversificada de sonoridades que são menos secas que a canção de Sabotage, *Diário...* é uma composição bastante crua, ainda mais se comparada com outras composições dos Racionais que figuram nesse e em outros discos do grupo. No campo sonoro predominam as rimas de Brown sobre acorde de piano acompanhado de batida eletrônica. Com letra extremamente contundente, *Diário de um detento* destaca o Massacre da rotina carcerária e lhe dá uma centralidade ainda maior que na canção de Sabotage. Partindo de um dia antes e terminando um dia depois, a matança não surge misturada com as violações do cotidiano carcerário, mas como tragédia que, apesar de extraordinária, não interrompe o dia seguinte da testemunha, que segue sobrevivendo no inferno, conforme sugere o título do disco.

Premiado como "Melhor Vídeo de Rap" e "Clipe do Ano" pelo *Video Music Brasil* 1998 , o videoclipe dirigido por Mauricio Eça, Marcelo Corpanni e Tony Tiger, torna *Diário de um detento* ainda mais agudo. Composto por imagens de arquivo e registros que variam da performances à um estilo que remete ao do cinema direto, em sua riqueza de registros o videoclipe conecta diferentes acontecimentos, situando essa carnificina ao lado de outras tragédias.

No trecho que antecede ao massacre, Brown – que encarna o autor do diário – canta atrás das grades, em celas, corredores e pátio, espaços esses que variam entre cenário e locação. Sem a presença do vocalista, veremos encenações de figurantes e dos detentos e, por vezes, quando a câmera é esquecida pelos presos, surgem tempos mortos nos pátios e corredores.

O "um detento", autor do diário, carrega consigo a identidade de muitos presos cujas imagens, por vezes, ilustram no videoclipe o que é cantado. A pluralidade de identidades que se fundem nesse "um" é exaltada na estrofe que nos recorda: "cada detento uma mãe, uma crença; cada crime uma sentença". O trecho é acompanhado de fotografias que extrapolam a ilustração. Entre as imagens captadas em momentos e por equipamentos diferentes, inúmeros rostos nos fitam, com olhar languido, sereno e carregado, as faces em primeiro plano fazem ver as diversas identidades, de pele lisa, enrugada, branca e negra, que aos montes são omitidas atrás das grades.

De volta ao plano de Brown atrás das grades, chegamos ao dia do massacre: "amanheceu com sol, dia dois de outubro, tudo funcionando, limpeza, jumbo". Nessa segunda parte do videoclipe, as imagens se tornam extremamente fortes – podendo causar agonia em um espectador desavisado. Anunciando a matança, o céu enquadrado pelos muros da cadeia se torna vermelho. As cenas com Brown ocorrem agora em espaço caracteristicamente cênico e cru, isto é, em ambiente que remete à um palco vazio. Como a economia sonora, a construção do espaço que tem apenas a iluminação como elemento cenográfico também parece dialogar com a força da tragédia, bloqueando a fabulação.

Com o videoclipe se destaca ainda mais a contundência da letra

neste trecho final. Assim, o audiovisual corta toda possibilidade de poesia ou metáfora da estrofe “o ser humano é descartável no Brasil, como Modes usado ou Bombril”. Permanece a frase crua e a brutal imagem de arquivo em que dezenas de corpos nus, numerados e costurados, permanecem depositados sobre caixotes que se multiplicam na tela.

De volta ao espaço cru, os atores que antes representavam uma briga agora estão caídos e ensanguentados. Sobre esses corpos, Mano Brown canta, recolocando a invisibilidade como uma das formas pelas quais se nega a vida dos detentos e como uma das camadas que envolve o Massacre: “cadeia, guarda o que o sistema não quis, esconde o que a novela não diz”. A despeito da caracterização do cenário, sua artificialidade é colocada de lado por estar entre trechos documentais extremamente fortes, como a imagem de arquivo de sepultamento de mortos no holocausto em que corpos raquíticos são lançados em uma foça sob o olhar de Rabinos. A seguir, junto com a representação da crucificação de cristo no pátio da cadeia, a letra recorda que, como um salvo conduto da matança que se realizou atrás dos muros, sua invisibilidade é um dos elementos que autoriza a injustificável violação: “o Senhor é meu pastor, perdoe o que seu filho fez, morreu de bruços no salmo 23, sem padre sem repórter, sem arma sem socorro”. Ao fim, de dentro da cela onde o clipe se iniciara, o autor do diário questiona a credibilidade de sua própria voz: “mas quem vai acreditar no meu depoimento? Dia 3 de outubro, diário de um detento”.

Apesar de mais próximo desses presos, assim como Dráuzio e Babenco, Mano Brown também vem de fora. Todavia, com a calça bege e pele escura, sua fisionomia se confunde com a dos detentos. Nessa sequencia final, o corpo de Brown sem camisa se liga aos corpos caídos.

A figura do corpo funciona como uma anáfora, como elemento que aparece em toda estrofe e que, semelhante às repetições das batidas e rimas do rap, aproxima os diferentes sujeitos: os mortos no Massacre (representados pela fotografia documental dos corpos no IML e no chão da cadeia e pela encenação), os mortos no holocausto e Jesus, morto na cruz. Na equiparação visual que a montagem oferece, os mortos do Massacre se conectam aos exterminados no holocausto e com Jesus pela condição de aniquilados. A aproximação do corpo de Brown e dos figurantes se dá por outra razão: pela cor e aparência. A cor da pele que aproxima esses sujeitos faz ressoar na mente a voz de Caetano em Haiti "mas presos são quase todos pretos, ou quase pretos, ou quase brancos, quase pretos de tão pobres (...) e todos sabem como se tratam os presos". Segundo depoimento de Brown, foi a semelhança física que motivou o uso do cenário: "por medida de segurança o diretor achou melhor não entrar todo mundo [no Carandiru], porque a gente tá vestido, no estilo de preso e pode confundir um pouco"[76].

A invisibilidade da ação dos policiais e a voz abafada dos de trás dos muros podem ser pensadas como condições que chancelaram a matança. A visibilidade possibilitada pelas reverberações problematiza, entre diversas outras questões, a invisibilidade e o descrédito que indiscriminadamente cai como pena sobre os detentos. Quase quinze anos após o Massacre, a visibilidade dos presos emerge com força através da violência e, de modo perverso, alimenta a sede midiática pelo espetáculo fúnebre.

Maio de 2006: os ataques

Marcando a trajetória entre invisibilidade e visibilidade que

envolve a população carcerária, em maio de 2006 uma onda de ataques irrompe como evento ímpar. Com a suspeita de que presos orquestravam atacar lideranças políticas do Estado de São Paulo, na sexta-feira, 12 de maio, às vésperas do Dia das Mães, 765 detentos são transferidos. A ação que segundo os detentos foi injustificada e praticada com requinte de crueldade (MARCOLA apud MARQUEZ, 2010), teve uma reação quase que imediata por meio de uma série de rebeliões que se alastraram por dezenas de presídios. Em uma semana, essa reação disseminada e descontrolada resultou em pelo menos 80 presídios rebelados, 300 ataques contra agentes da policia e do sistema carcerário, contra delegacias, bases e viaturas policiais, bancos e coletivos, resultando num saldo de 90 mortos[77].

Essa onda de ataques foi responsável por levar o conflito existente entre população carcerária e agentes do Estado para a esfera pública e, nesse sentido, pode ser pensada em sua dimensão performática (RONDELLI, 1998, p. 147). Análogo aos ataques às torre gêmeas, com os ataques de 2006, o PCC se apropriou da mídia, mas de um modo desordenado e menos elaborado. Sem seguir as regras mais tradicionais do espetáculo e das convenções narrativas que lhe regem (HAMBURGER, 2013), o PCC se fez ver e ouvir com rebeliões e ataques à ônibus, às forças policiais e carcerárias e através do literal sequestro de um repórter da Rede Globo[78]. A busca por se fazer ver e expressar seu ponto de vista se manifesta de maneira direta com um Salve Geral – isto é um comunicado espalhado amplamente – que conclama os presos a usarem "(...) as mesmas armas que eles usam contra nós, a propaganda da divulgação, a mídia". Como alvo, a empreitada tem justamente as representações veiculadas pelos meios de comunicação: "(...) Temos que fazer todos entender que não somos esses monstros

que a mídia divulga”[79].

Certamente essa foi a mais larga investida contra a segurança pública e contra o sistema carcerário até hoje vista, mas a ofensiva se potencializou e o que era um evento estilhaçado pela cidade ganhou corpo e passou a reverberar em boatos que circularam em cadeia nacional ao serem “noticiados” [80]. Em maio de 2006, quem estava na cidade de São Paulo experimentou de modo mais ou menos direto as ações do PCC e da polícia. Mas de modo amplo os ataques foram largamente vividos através das reportagens e notícias que se misturavam aos boatos e burburinhos sobre supostas ações, formando uma enxurrada de informações fragmentadas que inundou o cotidiano paulistano e que literalmente parou a cidade.

A visibilidade obtida com a onda de ataques teve um resultado bastante perverso. A ação da facção resultou em surpreendente reação do Estado que agiu não exatamente contra o PCC e sua violência, mas contra a população da periferia: em apenas um mês 493 pessoas foram executadas (ao que tudo indica pela polícia e por grupos de extermínio), configurando os chamados “crimes de maio”.

Após avalanche produzida pela peculiar cobertura midiática, os ataques voltam a reverberar em episódio do seriado *9mm* (dirigido por Roberto D’Ávila e exibido em 2008 pela FOX) e em documentários como *São Paulo sob ataque* (produzido para a Discovery, 2009) e *Mães de Maio: um grito por justiça* (Daniela Sant'Ana, 2012). De modo instigante, essa onda de ataques compõem os enredos de três longas-metragens que guardam poucas semelhanças em sua linguagem, narrativas e abordagem do conflito.

Dos três filmes, é em *Salve Geral* (Sergio Rezende, 2009) que o

PCC e os ataques têm maior centralidade. No longa entramos no universo carcerário com Lúcia e Rafa –mãe e filho de classe média que têm sua decadência acirrada com a prisão do jovem. Apesar da proximidade com a facção, *Salve Geral* mantém uma relação asséptica com o universo que aborda. Construído intensamente a partir do que foi noticiado, o filme é estruturado nos moldes da narrativa clássica[81], que depois se intensifica e cede lugar à linguagem jornalística. Em ambas formas, entre o drama e o espetáculo, *Salve Geral* não se deixa marcar pelo contexto abordado. A rígida e muito bem estruturada fôrma fílmica poderia funcionar se lançada em outro conflito que não este, ligado ao universo carcerário.

Longe dessa assepsia, *Inversão* (Edu Felistoque, 2010) está marcado em todas suas frestas pela São Paulo "feia, suja e má" em que penetra. Na história acompanhamos um trio policial na investigação do sequestro de um empresário, crime cometido por outros empresários. Em *Inversão,* os ataques têm um espaço bastante pontual: são apresentados por meio de cartela e pela voz do policial-narrador no início e ao fim do filme. Sem irromper na narrativa, o contexto dos ataques – ou mais precisamente o modo como o filme define esse contexto – ajuda a caracterizar a cidade turva, oblíqua e áspera construída pelo filme.

Já em *Inquilinos*, em meio à um clima vagaroso do cotidiano, os ataques surgem misturados ao *espectro* da violência que ronda a rotina de Valter entre casa, trabalho e a escola, onde está terminando os estudos. Por meio da trilha, composição do quadro, diálogo e montagem, o filme desenvolve comentários irônicos e ácidas críticas, em especial, acerca da sociabilidade em uma cidade onde paira o espectro da violência, isto é, uma massa composta por ações vistas,

contadas, imaginadas ou reportadas que, como uma nuvem, cobre as diversas situações do dia a dia. Se valendo da ausência das imagens da violência, esse espectro se insinua como um ruído constante e, junto aos olhares e falas dos personagens sedentos por ele, o longa trabalha com ironia a própria produção da espetacularidade.

A multiplicidade que *Salve Geral*, *Inversão* e *Inquilinos* evoca ecoa na pluralidade da cidade e de seus habitantes, que foram tocados e que tocaram de diferentes formas os ataques[82]. Através de suas formas, o trio constrói múltiplos pontos de vistas sobre a São Paulo que esteve sob ataques em maio de 2006. De modo interessante, recolando a importância da mídia na construção do evento, e também seu papel na dinâmica da violência urbana, os três filmes inserem a cobertura midiática e os meios de comunicação incidindo com força nas tramas. Ao incorporar (de modo mimético ou crítico) outras narrativas em sua composição, os três títulos encorajam uma reflexão sobre o seu modo de narrar filmicamente a violência. A comparação entre os três longas oferece interessante quadro para pensar nas diferentes formas como o cinema (re)elabora os ataques, seja pelo espetáculo, seja pela crítica à espetacularidade.

Considerações finais

As diferentes reverberações, ou os diferentes modos como o mesmo evento é representado em diversas mídias e produções coloca em pauta questões estéticas e narrativas, mas também políticas e sociais. No caso do Massacre, a sobrevida gerada pelas reverberações foi fundamental para o não esquecimento da tragédia, que aguardou mais de 20 anos para ser julgada. Além das reportagens que produziram seu

próprio espetáculo, os ataques de 2006 repercutiram em leituras bastante divergentes que refratam o impacto que o evento teve nos diferentes nichos paulistanos. Em ambos os casos, a multiplicidade que envolve as reverberações são significativas para pensarmos na arena em que se dá a disputa pelo controle das representações. As reverberações e as dinâmicas que envolvem essas disputam nos lembram que em paralelo a aos embates físicos ocorrem "jogos simultaneamente políticos e estéticos que vão definindo os contornos do universo que merece se tornar visível." (HAMBURGER, 2007, p. 114)

Como vimos, além de marcar as próprias reverberações, a tensão entre visibilidade e invisibilidade jaz sobre os próprios eventos. Por um lado, é a invisibilidade da matança –e a quase certeza da impunidade– que permitiu que agentes da Segurança do Estado de São Paulo executassem, ao menos, uma centena de homens desarmados. De outro lado, a intenção de se fazer ver por meio dos ataques de 2006 teve como reação a apropriação perversa da visibilidade por parte dos meios de comunicação. Novamente procurando não ser visto, na calada da noite, a cidade assistiu a verdadeiro extermínio da população, que pela aparência e origem social se torna alvo indiscriminado de, ao que tudo indica, grupos de extermínio paramilitares. Assim como no caso do Massacre, a retaliação aos ataques tem o paradoxal objetivo de, com uma "mão invisível", mostrar à todos quem detém o monopólio da violência e da força.

Com as diversas narrativas, o jogo entre o visível e o invisível que tocam as matanças é com força recolocado. De formas plurais, em seu conjunto as reverberações produzem narrativas de múltiplas vozes que, extrapolando os contornos das prisões, ecoam os conflitos da população encarcerada na esfera pública. Assim, essas muitas vozes carcerárias e

extra carcerárias balançam, mesmo que de forma relativa, o monopólio das representações que tem definido "os contornos de uma ordem social que insiste em se estruturar em torno da desigualdade" (HAMBURGER, 2007, p. 127)

Referências

BIONDI, Karina. *Junto e Misturado: uma etnografia do PCC*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2010.

BORDWELL, David. Aesthetics in Action - Kung-fu, Gunplay, and Cinematic Expression. In: _____. *Poetics of Cinema*. Nova Iorque: Routledge, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

HAMBURGER, Esther. Políticas de Representação – Ficção e Documentários em Ônibus 174. In: MOURÃO, Dora; LABAKI, Amir. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente - reflexões sobre a idéia de espetáculo. *Novos Estudos*, São Paulo, 78, 2007.

_____. Visibilidade, visualidade e performance em 11 de setembro de 2011. In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Maurício. *Visualidades Hoje*. Salvador: EDUFBA, 2013.

KEHL, Maria Rita. Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. *São Paulo em Perspectiva [online]*, 1999.

MARQUES, Adalton. 'Liderança', 'proceder' e 'igualdade': uma etnografia das relações políticas no Primeiro Comando da Capital. *Etnográfica*, Lisboa, v. 14, 2010.

NODARI, Sandra. PCC: espetáculos promovidos nos horários de exibição dos telejornais. *Revista AV-Audiovisual*, São Leopoldo, v. 5, 2005.

RONDELLI, Elizabeth. Imagens da violência - práticas discursivas. Tempo Social - revista de sociologia, São Paulo, v. 10, 1998.

STAM, Robert. The Carandiru massacre: across the mediatic spectrum. In: ANDERMANN, Jeans; BRAVO, Álvaro. *New Argentine and Brazilian Cinema - reality effects*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2013.

A "Nação Refém": Reconstituições políticas da Mémória em Dawson Isla 10 (Miguel Littin, 2009)

Alexsandro de Sousa e Silva

Duas críticas de cinema, uma escrita por Vera Meiggs (s/d-a) e outra por Álvaro García (s/d), discutem o filme *Dawson Ilha 10 – A verdade sobre a ilha de Pinochet* (*Dawson Isla 10*, Miguel Littín, 2009).[83] A primeira, elogiosa à película, faz referência às cenas em que Salvador Allende é representado, afirmando que

> Poco añaden los episodios referidos al bombardeo de La Moneda y la voz del narrador, pero son inserciones esmeradas y prudentes, ajenas a todo énfasis y a todo intento por conducir a un terreno preconcebido las conclusiones del relato (Vera Meiggs, s/d-a).

A crítica de Álvaro García, menos elogiosa, levanta os vários "problemas" do filme de Miguel Littín. Comentando as mesmas cenas, diz:

> La imagen de un Allende solitario y final evidencia la metáfora propuesta por Littin. (...) El presidente tuvo que sacrificarse (de ahí su sentido cristico) para que el bando derrotado tuviera que

> conformarse y reconciliarse con el mundo militar. (...) *Dawson, Isla 10* no es la película sin perdón ni olvido que pudo haber sido, sino que representa un punto más del cine concertacionista de talante Boeninger-Aylwin que busca "en la medida de lo posible" dar cuenta de la reconciliación sin entrar en complejidades respecto al pasado (GARCÍA, s/d.).

Seguindo diferentes caminhos, ambos os excertos buscam refletir o peso das cenas dentro da narrativa fílmica elaborada por Miguel Littín. Ainda que valorizasse o trabalho do cineasta, o primeiro excerto diz que as menções ao golpe de Estado não têm relação orgânica com a narrativa, como se fossem descartáveis. A segunda crítica dá valor às cenas, argumentando nelas está a "mensagem" da obra: Allende morre para que as esquerdas chilenas se reconciliassem com os militares, uma "síntese" do que foi o governo da Concertación (1990-2010) para o autor. De acordo com Álvaro García, *Dawson Isla 10* traz uma versão reconciliadora entre civis e militares, ratificando a linha concertacionista.

Neste trabalho, propomos uma leitura distinta das críticas acima. Acreditamos que o filme constrói uma narrativa em que frações militares e as esquerdas estão em constante conflito, cujo ápice está nas cenas sobre o assassinato de Salvador Allende, versão contestada pela história oficial sustentada por setores do Partido Socialista (PS) e da Democracia Cristiana (DC), partidos de base da Concertación (atualmente, 2014, Nueva Mayoría). A nosso ver, a proposta reconciliadora de *Dawson Isla 10* não está na relação entre presos e soldados, mas entre os detidos, ex-ministros da Unidade Popular (UP) que seguiam linhas políticas distintas à época da prisão da Ilha Dawson. A narrativa busca evidenciar, portanto, que o Chile estaria refém de seu passado devido a dois problemas não resolvidos: as divisões políticas

das esquerdas e a apuração da morte de Salvador Allende, assuntos controversos na história chilena.

Assim sendo, analisaremos o filme *Dawson Isla 10* para conferir a construção de uma memória sobre as vítimas da ditadura militar chilena (1973-1990). O longa-metragem tem o roteiro e a direção assinados por Miguel Littín,[84] e apresenta o período em que ex-ministros e diplomatas do período da UP foram confinados em acampamentos construídos na Ilha Dawson, localizada no extremo sul do país e conhecida por ser extremamente gelada.[85] Este "campo de concentração", como era conhecida à época numa analogia ao nazismo, funcionou de setembro de 1973 até outubro de 1974. Ao longo da película, há alusões à tese de assassinato de Salvador Allende no Palacio de La Moneda, em contraposição à de suicídio, ratificada em uma autópsia realizada no corpo do mandatário em 2010. O filme tem como base o livro *Isla 10*, de Sergio Bitar (2009), um dos personagens da trama.[86]

A análise tem como objetivo discutir três aspectos do filme. O primeiro é conferir como a obra retrata a relação entre os personagens militares e os presos, tendo como referências o sargento Figueroa e o soldado Soto. O segundo aspecto é discutir a representação dos presos políticos, destacando a relevância que a obra oferece a alguns deles. Finalmente, veremos como os conflitos políticos aparecem na narrativa e de que forma o assassinato de Salvador Allende se entrelaça com a construção fílmica de uma "nação refém" de seu passado político.

A relação entre civis e militares: o soldado Soto e o sargento Figueroa

Desde as primeiras imagens de *Dawson Isla 10*, os militares apresentam-se autoritários. São constantes as agressões físicas e psicológicas contra os presos, concentradas em sua maioria na primeira metade do filme, antes de irem ao acampamento militar de Río Chico. A hierarquia é zelada pelos altos comandos, porém subvertida por dois personagens: o soldado raso Soto e o sargento Figueroa. Antes de falar deles, verificaremos a representação geral dos militares chilenos no filme.

Capitão Salazar é o primeiro militar em cena e conversa com jornalistas e representantes da Cruz Vermelha diante dos presos, como se estes fossem troféus, apresentando uma versão dos fatos ratificada em partes por José Tohá, intimidado. A cena é representada pela narração através dos constantes deslocamentos de pontos de vista, alternando as imagens em preto e branco com o colorido, além de exibir outras câmeras que também filmam a cena, mostrando certo distanciamento com o diálogo apesar do claro interesse nos presos. Em seguida, o personagem Orlando Letelier, acompanhado por Sergio Bitar, intervém na conversa e desmente o militar no que se refere a direitos humanos.

O conflito de versões da História é colocado em primeiro plano, evidenciando um confronto que faz parte da época de realização do filme e percorre a narrativa: a versão dos militares (os presos foram bem tratados, a repressão foi um "mal necessário") e das vítimas do regime (houve violações dos direitos humanos, as consequências ainda são devastadoras). Este conflito será a chave de leitura do filme que entrelaçará a situação dos presos com as acusações contra os militares na morte de Allende.

O tenente Labarca é o responsável pela apresentação aos presos (e

ao espectador) da vida no acampamento e faz o "batismo" dos detidos. É ele quem dá o novo nome a Sergio Bitar, "Isla 10", em referência ao nome da barraca (entre três: Sierra, Isla e Faro) e o número que o identifica neste espaço. O discurso é enfático em relação ao destino dos personagens: "*A partir de este momento, ¡ustedes ya no tienen nombre! ¡No existen!* [*close* no personagem] *¡No son nada! No tienen pasado*, [*close* em um dos presos] *¡ni futuro!*". O discurso sela o destino dos personagens na perspectiva dos militares, porém será invertida pela narração, que privilegiará o ponto de vista dos presos. O ambiente inóspito, cercado de gelo, expressa a própria relação dura entre os lados antagônicos. Os primeiros planos aproximam os personagens do espectador e destacam a contraposição entre vítimas e algozes.

Labarca comporta-se como um vigilante que, além de acossar os detidos, pune as aproximações do soldado Soto com os presos. A resposta do subordinado foi que os detidos também são chilenos, por isso não poderiam ser maltratados. O vínculo afetivo é punido na primeira oportunidade, quando Soto é obrigado a fazer cinquenta flexões, enquanto, em segundo plano, os ex-ministros da UP são conduzidos por outros militares. A relação entre o castigo ao soldado e a repressão aos detidos num mesmo plano de conjunto é colocada numa mesma chave interpretativa, sugerindo que os militares foram vítimas do próprio regime que eram obrigados a defender.

Em outro momento, sabemos pela voz *off* do personagem Sergio Bitar que o pai de Soto é socialista e está preso. O soldado tenta pedir ajuda, porém Bitar se vê sem condições de atendê-lo. A conversa é acompanhada à distância pelo tenente Labarca, que tenta eliminar o soldado ("*por traición*", afirma), falhando em seu intento. O conflito mostra que a relação entre os próprios militares é permeada por

nuances, evidenciando um esforço por parte do filme em escapar de uma visão maniqueísta dos militares.

O comandante de base da Armada chilena, Jorge Fellay, também se envolve numa contenda com outros militares sobre o destino dos presos. O responsável militar pela Ilha dá as ordens gerais para diminuir ou aumentar a repressão sobre os presos, porém não aceita executar detentos (sugerido pelo subordinado Barriga), preocupado com a opinião pública internacional. Quando chega o Coronel Valenzuela, em "missão especial" pelo exército em Dawson, ou seja, selecionar presos para eliminá-los, o oficial esbarra na autoridade de Fellay. O conflito expõe as divergências dentro das Fuerzas Armadas do país, no caso, a Armada (Marinha) de um lado e o Exército, de onde vem o General Augusto Pinochet, de outro.

O lado autoritário do comandante se faz presente nas intimações ou conversas com os detentos. Isoladamente e em diversos momentos, os presos Sergio Bitar, Osvaldo Puccio (filho), Orlando Letelier, José Tohá, Arturo Jirón e Edgardo Enríquez passam pelo escritório do militar para interrogatórios. No entanto, Jorge Fellay recusa-se aceitar as imagens de violação dos direitos humanos exibidas na televisão. Trata-se da cena em que, apesar de estarem divididos, civis e militares assistem atônitos ao bombardeio do La Moneda e cadáveres nas ruas. Mostrados como vítimas de uma mesma situação, ambos os lados demonstram uma mesma reação de impotência, até que o militar manda desligar o aparelho. Não há exaltação do golpe e da repressão por parte dos militares, apesar deles mesmos promoverem os castigos contra os presos no filme.

A oposição entre civis e militares ganha novas matizes a partir da relação dos presos com o sargento Figueroa. Interpretado pelo

experiente ator Luis Dubó, o personagem aparece em cena como um autoritário militar com origem humilde, situação confirmada pela forma popular, "à moda chilena", de xingar e falar com os presos. É um dos primeiros militares identificados quando os presos desembarcam em Dawson no começo o filme, agredindo e insultando os detidos. Ao longo da trama, Figueroa percebe a frequente rudeza sofrida pelos detentos e começa a abrir espaço para uma nova relação.

Há dois pontos de inflexão que transformam o autoritário sargento em um personagem humanizado. O primeiro ocorre na cena em que coordena o trabalho de um grupo de prisioneiros, quando manda e desmanda nos mesmos. Em certo instante, agarra o braço de José Tohá e diz para fingir que está trabalhando, sabendo da saúde do ex-ministro de Defensa. Em seguida, manda os presos cantarem em marcha o hino *Canción de América*, omitindo o nome de Cuba, criando um ambiente menos opressor e com margem à comicidade. O segundo ponto de inflexão vem com o choro do sargento ao ver as cartas dos presos sendo queimadas à ordem do tenente. "*Malacueva no más*", diz o personagem na cena. Ao lado de certo humor, característico do ator (o que se torna um problema nas cenas de agressão que o sargento promove), a "transformação" de Figueroa é fruto da proximidade com os presos, tal como fez Soto.

A partir de então, o sargento se faz amigo do grupo reprimido. Oferece uma laranja a José Tohá em pleno frio, leva uma parte dos presos a pegarem o máximo possível de frutas secas enquanto fingem ser torturados, e, ponto de coroação da "conversão", tira o capacete (em um lento gesto, colocado em primeiro plano) e come pão com geléia com o preso Miguel Lawner, em frente à igreja recém reconstruída. Ao contrário do que afirmou Álvaro García, de que a cena evidencia uma

conciliação entre civis e militares, este momento seria, a nosso ver, um reconhecimento de um militar da "força" e da "dignidade" dos detidos, uma estratégia do filme para valorizar as vítimas da ditadura. Veremos como isso ocorre ao longo do filme.

Estratégias de valorização: os lugares dos protagonistas

Ao longo do filme, os presos políticos são colocados como vítimas que tentam sobreviver às agressões perpetuadas pelos militares. Na cena de abertura, datada em outubro de 1974,[87] Orlando Letelier e Sergio Bitar desmentem o sargento Salazar sobre a situação de saúde dos presos. A princípio apáticos e expostos como troféus dos militares, a vontade de denunciar a real situação reverte a imagem dos detidos, e fecha a cena com a voz de Sergio Bitar dizendo: "*nos están matando*". Entendido como uma mensagem aos jornalistas e aos espectadores, a frase expõe a situação frágil das vítimas na memória nacional, no contexto da realização do filme.

Após a cena de abertura, os detidos, encapuzados, são empurrados à Ilha Dawson, e a câmera adere ao olhar do grupo com um capuz na retina. O movimento da câmera reproduz a confusão de alguém que está sendo conduzido a um lugar desconhecido e numa situação constrangedora. A sonorização enfatiza a respiração ofegante e o coro desafinado de vozes e sons, procurando transmitir ao espectador a dramaticidade do momento, estratégia conhecida como "*docudrama*". Assim que o grupo é fichado pelos militares ao som datilográfico e por uma voz em *off* que nomeia cada preso, o grupo mostra o rosto e é acossado pela câmera, em primeiro plano. O plano evidencia a condição de reféns dos personagens, intimados a prestar contas pelos seus

“erros”, cometidos durante o governo da UP, diante dos militares e do espectador.

O jogo entre a vitimização dos personagens e a valorização dos mesmos percorre a narrativa. Frequentemente, a câmera expõe-nos em *closes* e *travellings*, destacando suas fisionomias frágeis. Como meio de resistência, a solidariedade faz-se presente em diversos momentos. Na chegada de novos presos a Dawson, os demais os socorrem. Um raro momento de felicidade conjunta está na celebração do Natal de 1973, no palco improvisado e um violão ganho das Nações Unidas. O grupo mostra-se unido para enfrentar as dificuldades, porém há três diferentes níveis de destaque dos personagens.

O primeiro nível é constituído por personagens que aparecem ocasionalmente, mas que tiveram sua presença destacada em algum momento. Trata-se dos jovens Aristóteles España, Julio Stuardo e Maximiliano Marholz. O primeiro é um intelectual que também fez seus registros sobre a experiência na Ilha Dawson, quando partiu ao exílio, tal como Sergio Bitar. No filme, o España aparece enfermo devido aos castigos sofridos e busca ser um poeta. Julio e Max tentam construir uma balsa para fugir, mas são ridicularizados pelos companheiros. São figuras de pouco relevo na narrativa, e ajudam a constituir o mosaico de situações particulares que *Dawson Isla 10* tenta dar conta.

O segundo grupo é formado por intelectuais e técnicos reconhecidos como autoridades dentro dos respectivos campos de especialização, ou personagens que demonstram algum nível de resistência ao regime. É o caso de Osvaldo Puccio pai e filho: o segundo cuida do fragilizado ex-secretário de Salvador Allende. Ambos representam a união familiar frequentemente rompida com as prisões arbitrárias e desaparecimentos. Da mesma forma, outra presença

simbólica é de Edgardo Enríquez, ex-ministro de Educação na UP. Foi professor do comandante Fellay, e veste-se impecavelmente mesmo diante da precariedade nos acampamentos militares, procurando manter sua dignidade.

Do mesmo grupo faz parte Fernando Flores, ex-ministro de Economia. É representado como um importante técnico por consertar rádios e televisão nas condições mais adversas, e serve como ponte entre os presos e o mundo exterior. É ele quem anuncia as mortes de Pablo Neruda (referenciado no filme) e José Tohá, este, assassinado pelos militares em Santiago. Clodomiro Almeyda, figura importante do PS e ex-ministro de Relaciones Exteriores, é a autoridade intelectual dos presos. Fechando o grupo, o médico Arturo Jirón, autoridade médica reconhecida até mesmo pelos militares. Sofrendo de úlcera, o personagem aparece gradativamente doente, sacrificando-se para manter a unidade do grupo. Vale ressaltar que o filme destaca seu lado profissional, porém o Arturo Jirón político é abafado. O médico estava ao lado de Salvador Allende nos instantes finais do golpe de Estado em 11 de setembro de 1973, e foi o primeiro a encontrar o cadáver do Presidente, confirmando a tese do suicídio. Voltaremos ao personagem mais adiante.

O terceiro grupo é constituído de personagens que têm presença valorizada na narrativa: Orlando Letelier, José Tohá, Sergio Bitar e Miguel Lawner que, a nosso ver, é o grande destaque na narrativa fílmica. Orlando Letelier foi embaixador do Chile nos Estados Unidos da América e foi assassinado em 1976 neste país a mando da Diretoria de Inteligencia Nacional (DINA), o braço repressor da ditadura chilena. Sua presença no filme é revestida de importância através de algumas aparições, como a afirmação da nacionalidade frente à acusação de ser

"*agente del marxismo internacional*": "*Soy chileno, nací chileno y moriré chileno*". Sempre com a cabeça erguida, o personagem contradiz os militares em algumas passagens. Letelier acusa o regime de receber apoio de Washington para realizar o golpe de Estado, o que irrita o comandante Fellay. Entre outras aparições, o personagem anima uma noite de Natal com os outros detidos.

José Tohá, ex-ministro de Defensa da Unidade Popular, é o primeiro dos detidos a reconhecer Dawson, pois esteve na ilha em caráter oficial antes de ser preso pelos militares. Abalado com a morte de Salvador Allende, o personagem aparece sempre fragilizado. Negou-se a assinar um documento reconhecendo o suicídio do Presidente, tese reafirmada em distintos momentos ao longo do filme através de *flashbacks*. É transferido a Santiago, e sua despedida é uma das cenas mais longas do filme. Quando anunciada sua morte aos companheiros de prisão, imagens de arquivo de Salvador Allende ao lado de Tohá, além de outras do ex-ministro em Dawson em 1973, aparecem na tela como um momento de homenagem ao personagem.

Apesar de ser o personagem que representa o autor do livro que deu origem ao filme, e das constantes aparições e comentários em *off*, Sergio Bitar, ex-ministro de Minería da UP, não aparece em cena como o protagonista do filme. Sua presença na película o destaca enquanto comentador dos eventos apresentados, levantando sínteses políticas que discutiremos adiante. Sua tentativa de fuga em meio ao matagal pontua o filme em diferentes passagens, como uma forma de expor sua angústia com a situação na Ilha.

Por sua vez, Miguel Lawner, arquiteto e membro do Partido Comunista chileno (PCCh), tem presença destacada no filme. Enquanto os outros presos buscam estratégias para fugir ou lutam por cigarros e

remédios, a obsessão do personagem é conseguir lápis para realizar seus desenhos. Várias imagens extraídas de seu livro sobre as prisões pelas quais passou no Chile (LAWNER, 2003) foram mostradas em primeiro plano. Uma delas chama a atenção: trata-se do retrato de Luis Corvalán, Secretário Geral do PCCh, um dos presos políticos mais "valiosos" em Dawson (ARRATE; ROJAS, 2003, p. 192-193), no entanto ausente no filme de Miguel Littín. Discutiremos esta presencia rarefeita adiante.

O projeto maior de Lawner é a reconstrução da igreja católica em Dawson. Para isso, mobilizou seus companheiros de prisão em um primeiro momento, mas teve que concluir a obra com militares chilenos. Insatisfeito com os rumos da empreitada, o padre consola-o com palavras que comentam a cena: "*Es su obra, debe concluirla* (...) *Será la huella que dejará en Dawson. Cuando todo esto haya terminado, lo único que quedará en pie será su obra*". Ao final, comparte o presente ganho do sargento Figueroa, o pão com geleia, sentados na entrada da igreja. O elogio a Lawner está na chave da resistência ao regime militar através da arte. Mostrar a igreja restaurada e os desenhos é a resposta do filme à afirmação do tenente Labarca, quando gritou aos presos que eles não teriam futuro.

Além da luta de Lawner em manter sua obra artística, existe em *Dawson Isla 10* um discurso que reitera a necessidade de manter-se vivo após todos os problemas. Quando Sergio Bitar é salvo após afundar em uma pequena lagoa, seu salvador, um suposto informante dos militares, diz: "*¿Qué estáis haciendo, huevón, querí matar? ¿Ah? ¿No dai cuenta de que tenemos que salir vivos de acá? Ya me tienen cagado, pero todos ustedes tienen que salir vivos de acá*". Arturo Jirón a Osvaldo Puccio (pai): "*Tenemos que salir vivos de aquí, Osvaldo, tenemos que salir vivos de aquí*". Este último diz ao filho, em tom de despedida: "*Te tiene que*

salir de la isla. Yo me quedaré pero... pero tú te vas". Estes apelos fazem parte da autopercepção por parte dos detidos da necessidade de manterem-se vivos para que os crimes não caiam no esquecimento. O próprio filme entra nesta "batalha das memórias", ao ressaltar o protagonismo dos ex-ministros de Salvador Allende. No entanto, há algumas limitações neste elogio aos sobreviventes.

Uma reconstrução audiovisual da memória política chilena

Apesar do entendimento entre civis e militares (Miguel Lawner e sargento Figueroa), não há uma completa reconciliação entre ambas as partes. Após a referida cena dos personagens, os presos são obrigados pelos militares a andar 30 km, fragilizando a saúde do idoso Osvaldo Puccio. O filme também enfatiza a responsabilidade dos militares pela morte de Salvador Allende. No entanto, ao invés de encontrar a tônica conciliadora entre os lados inimigos, acreditamos que esta reside entre as próprias vítimas da ditadura, pois as diferenças políticas entre as esquerdas são minimizadas pela narrativa para privilegiar o discurso sobre a unidade.

Em alguns momentos, Sergio Bitar aparece em voz *off* trazendo reflexões que fazem um balanço da experiência da Unidade Popular chilena: "*Queríamos cambiar la Historia, pero el destino nos deparó esta extraña sensación: de incertidumbre y derrota. ¿Qué fue que hicimos mal? ¿En qué nos equivocamos?*". Em outro momento, pergunta: "*¿Cuál fue nuestro error? ¿Por qué estamos aquí? ¿Qué fue que produjo tanto odio?*". Algumas respostas às questões apresentadas pelo personagem são esboçadas pela narrativa.

Quando Stuardo e Max explicam o plano de fuga a um

companheiro, inicia-se uma discussão generalizada com troca de acusações entre "extremistas" (em referência aos defensores da luta armada no Chile, principalmente o Movimiento de Izquierda Revolucionário - MIR) e "reformistas" (menção ao PCCh e allendistas, defensores da legalidade como meio de alcançar o socialismo). A briga chega a um ponto em que não é possível discernir os lados da contenda, e Sergio Bitar parece alheio ao debate. Sua fala expressa a visão do filme sobre a cena: "*La discusión es interminable, sin sentido. La misma rencilla política que nos llevaron a la división y al fracaso*".

No argumento diz-se que a "discussão é interminável". No entanto, esta é a única cena em que tal enfrentamento aparece, gerando um desencontro entre a frase e a narrativa. Além disso, permanece ambígua esta briga em diegese, pois Bitar levanta-se de seu leito como se despertasse de um pesadelo. O sentimento de derrota referenciado no excerto acima gera outro incidente, sem enfrentamento: José Tohá olha de forma desconfiada para quem assobia a canção *Venceremos*, que animou a campanha presidencial de Allende e permaneceu na memória cultural e política do período. A cena é sobreposta a uma trilha musical de violino, abafando o hino em oposição a uma melodia que expressa menos entusiasmo.[88] O fracasso imobiliza os personagens, e qualquer intento de debate é exposto como um "mal desnecessário" diante da derrota.

Como contraponto à ausência de discussão política entre os presos, a narração privilegia a memória traumática sobre o 11 de setembro de 1973 como fator de coesão entre eles. São diversas as referências, encenadas ou documentárias, que mostram Salvador Allende em seus últimos momentos, reforçando a iconografia clássica do Presidente com o capacete e o fuzil. A tese do assassinato é sugerida

em diversos momentos. José Tohá negou a tese do suicídio. As representações no filme colocam os militares como responsáveis pelo crime. A própria morte de Allende se torna "refém" de uma dúvida que envolveu diferentes debates.

O filme procura expor ao Chile que o país está refém de seu próprio passado, privado da versão dos que passaram pelas prisões clandestinas no país, daqueles que foram torturados. No entanto, a "solução" do filme para "libertar" esse passado foi construir um, no qual muitas vozes foram abafadas. Uma delas é a de Arturo Jirón, testemunha da morte de Allende. No documentário *Salvador Allende* (Patrício Guzmán, 2005), Jirón dá o depoimento em que detalha como encontrou o cadáver do Presidente.[89] No mesmo documentário, outro preso de Dawson também dá depoimentos, Sergio Vuskovic, ex-alcalde de Valparaíso. Este não aparece como um personagem na película de Littín.

É igualmente notável a ausência de Luis Corvalán. Capturado pelos militares em 27 de setembro de 1973, foi um dos presos de Ilha Dawson que mais chamaram a atenção da opinião pública internacional (CORVALÁN, 1997, p. 185-192). A presença rarefeita do PCCh no filme, resumida à citação da Rádio Moscou e ao desenho de Miguel Lawner reproduzida acima, evidencia a dificuldade no país em realizar o debate público sobre as memórias dos sobreviventes das prisões na Ilha Dawson.

Para finalizar, vale dizer que *Dawson Isla 10* consegue apontar o dissenso entre os militares (evitando o maniqueísmo), mas não avança em relação às esquerdas (reforçando sua incompreensão). Os presos representados no filme são uma alegoria da nação, e a Ilha, a síntese de

um lugar da memória marcada pelo traumatismo e sentimento de derrota. A proposta do filme é olhar para esse passado para tentar "libertar" certa memória sobre a ditadura militar chilena: a dos heróis derrotados, cujas contradições foram minimizadas pela narração para tentar criar uma coesão necessária, na lógica do filme, para superar o trauma.

Referências

ARRATE, Jorge; ROJAS, Eduardo. *Memoria de la izquierda chilena*. Tomo II (1970-2000). Santiago de Chile: Ediciones B, 2003.

BITAR, Sergio. *Isla 10*. 12ª edición. Santiago de Chile: Pehuén, 2009.

CORVALÁN, Luis. *De lo vivido y lo peleado. Memorias*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1997.

GARCÍA, Álvaro. Épicas de la reconciliacón. *La fuga*. Santiago de Chile, s/d. Disponível em: <http://www.lafuga.cl/dawson-isla-10/359>. Acesso em: 29 junho 2014.

LAWNER, Miguel. *La vida a pesar de todo*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2003.

VERA-MEIGGS. "Dawson, Isla 10", de Miguel Littin. *CineChile, Enciplopedia del Cine Chileno*. Santiago de Chile, s/d. Disponível em: <http://www.cinechile.cl/crit&estud-24>. Acesso em: 29 junho 2014.

_____. La Nana vs Dawson Isla 10: Una bendita polémica. *CineChile, Enciplopedia del Cine Chileno*. Santiago de Chile, s/d. Disponível em:

<http://www.cinechile.cl/crit&estud-62>. Acesso em: 29 junho 2014.

Memória da Terra – Histórias de Vida e Resistência na Periferia de Recife

Vinícius Andrade de Oliveira

A formação da Rede Coque Vive

Em 2006, atores sociais de uma das comunidades mais pobres da periferia do Recife (PE) uniram-se a estudantes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) para formar uma rede cujo objetivo principal consistia em problematizar os discursos midiáticos que, de forma reiterada, abordavam o local através dos estigmas da carência e do perigo, exemplificados por manchetes como "Coque: Rota do Medo" (25/10/2003) e "Guerra do tráfico faz outra vitima no Coque" (25/11/1996), veiculadas no jornal *Diário de Pernambuco*, o mais antigo do Estado (Silva, 2009). A associação do Núcleo Educacional Irmãos Menores de Francisco de Assis (Neimfa), do Movimento Arrebentando Barreiras Invisíveis (MABI) e de alunos dos departamentos de comunicação social, educação e ciências sociais da UFPE resultou em diversas ações, entre seminários, cursos, sessões de cineclube, dando origem à Rede Coque Vive.

Em função do fato de um dos principais problemas enfrentados pelos moradores do bairro do Coque constituir-se exatamente como

aquele ligado à posse oficial dos terrenos em que habitam, nunca devidamente concedida pelas sucessivas gestões governamentais, o que os tornou alvo constante de diversas disputas e especulações acerca de seus imóveis, em 2010 a Rede Coque Vive se mobiliza para a realização de uma série de documentários. Tal série propunha confrontar diretamente a questão, indo em busca, especialmente, dos personagens da própria comunidade que fizeram parte das lutas em torno da posse da terra e de suas memórias, personagens historicamente relegados às margens sociais, seja pelos discursos oficiais, jornalísticos ou os advindos da especulação imobiliária.

Nesse trabalho pretende investigar de que maneira a série de documentários intitulada *Coque: Memórias da terra*, lançada em 2012 pela Rede Coque Vive, ao dar espaço para a escuta das vozes de diversos moradores do local e enfatizar sua luta política pela posse da terra, repensa e reconta a história do próprio bairro e, por consequência, da cidade do Recife no que diz respeito à formação do seu espaço urbano. Tal análise procura delinear os principais procedimentos de *mise-en-scène* (COMOLLI, 2008) –entendida aqui como a relação entre quem filma e quem é filmado e as operações fílmicas que desdobra– e sua importância no delineamento das trajetórias pessoais e coletivas de resistência desses sujeitos, observando o destaque da dimensão histórica do filme como peça importante de um jogo de forças sociais mais amplo, a partir da qual pode-se sonhar novos contextos e propor novas visibilidades.

De quando a terra era água: as origens do Coque pela voz de seus moradores

Dividimos neste artigo a análise do documentário *Coque: Memórias da terra* em três partes, que correspondem aos três capítulos que compõem sua estrutura, tanto na versão de série para televisão como na versão de longa-metragem. O primeiro desses capítulos se intitula "De quando a terra era água". É o capítulo introdutório e, como tal, recua consideravelmente no tempo para nos revelar o processo de formação espacial ocorrido no Coque, situado temporalmente no final do século XIX e início do século XX, quando a geografia do local era ainda composta por mangues e maré e, entre seus habitantes, predominava um tipo de moradia que ficou conhecida popularmente como "barracão" (UCHOA, 1965; CASTRO, 2001), moradia improvisada num solo pouco propício ou quase arredio a construções.

Mas é um letreiro e não uma imagem dessa geografia que abre o documentário. Nele podemos ler: "Este filme faz parte de uma tentativa de acessar memórias silenciadas no imaginário do Recife. Histórias de uma luta antiga e que não podemos esquecer". Temos, de saída, o fundamental sentido do que é "resgatado", "desenterrado", ou "reconquistado", mas também alguns caminhos e pistas importantes a partir das quais a escritura fílmica do documentário como um todo irá se constituir.

Vale salientar dois termos usados pela equipe nesta apresentação, "faz parte" e "tentativa". A primeira expressão é reveladora da consciência da equipe sobre a entrada ou participação do documentário num jogo mais amplo de disputas discursivas, concretas e simbólicas, em torno da visibilidade da comunidade do Coque. Fazer parte significa ser mais uma peça ou voz dentro dessa arena maior em que os sentidos dados ao Coque estão em jogo. Mas fazer parte significa ao mesmo tempo tomar parte ou partido, demarcar uma posição acerca de um

problema, interferir numa "partilha" que, em última instância, determina até mesmo "(...) os que tomam parte" (RANCIÈRE, 2005, p. 16-17) num problema que envolve os rumos coletivos de uma comunidade.

É a palavra "tentativa" que responde como a equipe deseja tomar parte na questão; ela demonstra uma espécie de "despretensão" histórica que, em última instância, nada carrega de irrelevante. Tem, ao contrário, como objetivo primordial confrontar os discursos institucionais e midiáticos que vêm monopolizando o relato histórico sobre o Coque e que têm enfatizado unicamente a pobreza e a violência existentes no bairro. É justamente o que nos mostra João Vale Neto, em pesquisa sobre o tema. Afirma o autor:

> (...) é possível afirmar que o jornalismo privilegiou a narração da história do Coque a partir da violência, instaurando-a como a maior lembrança possível sobre a comunidade. Esse fenômeno, embora bem localizado na mídia impressa, repercute em todos os meios jornalísticos. (VALE NETO, 2010, p. 11)

"Fazer parte" e "tentativa" não são, portanto, palavras escolhidas ao acaso para compor os letreiros iniciais. Miram, efetivamente, trabalhar a serviço e no sentido de "dar voz" a uma história "silenciada" no imaginário da cidade. Colocam-se numa direção oposta ao campo da história oficial, contrapondo-o e criticando-o. Estamos aqui num terreno composto por outras vozes, num terreno cujas bases estão fincadas num outro regime do que pode ser dito, visto ou falado.

As imagens de apoio que se seguem à aparição dessa reveladora cartela corroboram com nossas primeiras constatações. Elas migram de imagens mais fechadas para imagens mais abertas, de imagens mais

recortadas para imagens de maior amplitude. Diferentemente de muitos documentários brasileiros devotados ao tratamento de injustiças ou problemas sociais, que optam por um recorte numa escala macro para então chegar ao específico em suas narrativas, como em parte significativa da produção do chamado período moderno (anos 60 e 70) do documentário brasileiro, essas imagens da geografia do Coque têm por função apontar o caminho contrário, como se alertassem: aqui vamos do mais específico ao mais geral, vamos nos focar na singularidade e aí então chegaremos à coletividade.

Os entrevistados Borges, Rubens e Ademir são os responsáveis por relembrar e descrever as origens do Coque nesse primeiro capítulo. Trazem à tona em suas falas aquilo que Chico Ferreira descreve detalhadamente no livro *Dos alagados à especulação imobiliária: fragmentos da luta pela terra na comunidade do Coque* (2012), quando recupera o fato de que as moradias do Coque foram aos poucos sendo tomadas das águas pelas mãos de seus primeiros habitantes, que aterravam esses locais de modo paciente e perseverante.

Um traço comum presente na fala desses três entrevistados é a referência a um contexto de pobreza muito incisivo no período de formação do Coque. Um deles chega a dizer: "O Coque foi aterrado com o lixo, o lixo da cidade". As palavras soam aqui de forma literal e simbólica. Como o próprio Ademir nos revela, os primeiros moradores eram pessoas que não conseguiam moradia em outros espaços e que iam para o Coque com a esperança de ter seu próprio pedaço de terra. Eram domésticas e operários, trabalhadores braçais do porto e mesmo desempregados. Gente que, de alguma forma, estava buscando as margens sociais e geográficas como único território possível para sobrevivência, já que a eles os territórios "centrais" da cidade eram

proibidos.

Observamos que é a luta pela sobrevivência social, aí tematizada, que no filme começa a introduzir também a luta política. Essa luta ligada à terra, essa resistência ligada ao território, é ela que, concretamente, condensa questões sociais e políticas para os moradores dessa comunidade periférica. O documentário faz o movimento de junção ou reunião das duas questões – as apresenta como inseparáveis – ou, poderíamos dizer, reencena uma característica que está presente também no real.

A luta pela terra – território e política

O segundo capítulo de *Coque: Memórias da terra* avança até os anos 70 e 80 e narra fatos que catalisaram a luta dos moradores para a permanência na comunidade. O entrevistado Cacau inicia explicando que a necessidade de organização política no bairro surgiu junto com a expulsão de diversos moradores de suas casas para obras urbanísticas. Afirma isso depois de dizer com firmeza: "A gente do Coque é a comunidade da resistência". Esse é o lema, digamos assim, desse segundo momento, o lema que o filme toma pra si e assume a tarefa de evidenciar. Os significados expressos em palavras como luta, resistência e política, mencionadas nas entrevistas, se enfileiram para ir formando uma rede de sentidos que se põe à altura de uma comunidade autointitulada uma "comunidade da resistência". Insinua-se uma espécie de materialismo histórico semelhante ao apontado por Victor Guimarães em texto sobre alguns documentários do diretor chinês Wang Bing, aquele materialismo que se concentra "(...) nos detalhes da luta e da resistência daqueles que sofrem, e não nas configurações

abstratas dos modos de produção capitalista" (GUIMARÃES, 2012, p. 8)

Essa segunda parte é mais densa das três, aborda lutas diversas, todas relacionadas à terra. Para torná-las apreensíveis, Aderbal e Borges vão mapeando os espaços do Coque para o espectador que não conhece a região, na base do "aqui era...", "aqui ficava", e então vamos entendendo como e em que medida esse local foi sendo transformado ao longo do tempo. "Tiraram a gente e continua aqui desabitado" afirma um deles. A trilha sonora fica grave. A história de um morador que resistiu à remoção de sua casa e teve a mesma derrubada com um cabo de aço é lembrada por Aderbal. Ademir argumenta que as pessoas que moravam no Coque e se mudaram para o Ibura não fizeram isso por vontade própria, pelo contrário, foram obrigadas a tal pelo Estado, em nome de um projeto de cidade que não os incluía.

Cacau e Luciano interagem na única cena em que dois entrevistados aparecem juntos. O documentário elege como estratégia principal o procedimento da entrevista pois é na escuta de seus personagens que constitui sua própria voz narrativa, mas na única cena que foge ao esquema de entrevistas ficamos diante de um momento revelador. Cacau e Luciano traçam ali, a exemplo do que acontece no início do capítulo, uma espécie de mapa de onde se davam as reuniões para discutir os rumos sociais do bairro. Mas não traçam com isso, simplesmente, um mapa geográfico, mas também um mapa afetivo: apontam onde aconteciam encontros, onde os moradores e apoiadores da comunidade conversavam, agiam e resistiam, onde sonhavam futuros diferentes. Apontam, em suma, onde se formulavam os vínculos e por onde circulavam os afetos das pessoas que ali viviam e/ou trabalhavam.

A elaboração, via *mise-en-scène*, de um mapa afetivo de uma

comunidade recorrentemente estigmatizada por sua violência e pobreza revela-se extraordinário no contexto dessa narrativa histórica. Ali onde o valor de vida e o valor das pessoas parece ausente é justamente onde se torna possível semear e fazer nascer outros valores que uma sociedade capitalista costuma ignorar. Não é, afinal, mais do que uma mera conjectura o que aponta Ademir em sua fala? A constatação de que o atual regime de visibilidade social em que o Estado atua numa espécie de parceria com o capital privado não consegue entender, gerir ou dar conta da singularidade da existência dos sujeitos periféricos ou marginais, muito menos entender a relação que possuem com sua moradia, seu território.

Aqui vale uma breve porém importante observação sobre o entrevistado identificado no vídeo como Luciano. Todos os entrevistados do documentário são creditados a partir apenas do primeiro nome. Ainda que de menor envergadura, é mais uma estratégia de reelaboração histórica usada pela equipe do filme. Para esse relato não estão sendo convocados os grandes nomes ou heróis da cidade, não estão sendo evocados os protagonistas convencionais que costumam ter por trás de si, à sua sombra, um coletivo de anônimos seguindo suas orientações. Dessa vez, são as pessoas comuns em sua simplicidade, pessoas cuja "excelência" está na sua condição "ordinária" – que, digamos assim, nada possuem de especial a não ser o próprio fato de existirem, e existirem no Coque – que são convidadas a tomar o espaço e a palavra.

O entrevistado identificado como Luciano faz parte, portanto, dessa composição. Contudo, no contexto político pernambucano, sabe-se que Luciano é, na verdade, o atual vice-prefeito da cidade do Recife, pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB). E no momento em que foi

entrevistado cumpria mandato como Deputado Estadual. Ele é o personagem cuja atuação política dialoga de modo mais estreito com o universo institucional e oficial que o filme busca problematizar. Daí a importância de aparecer com estatuto igual ao dos outros entrevistados, de ganhar a cena no vídeo não como Luciano Siqueira, deputado ou vice-prefeito, mas simplesmente como Luciano, tal como Ademir, Cacau, Charque, entre outros moradores do Coque, partícipes como ele dessa luta.

Adiante chegamos à sequência em que depoimentos dados no interior de uma cabine, ao estilo *confessionário,* são mostrados. O material é de arquivo e chama atenção justamente pelo caráter de documento histórico. As pessoas, anônimas, que ali se lançam à fala não trazem no conteúdo algo novo. É, de fato, no próprio sentido de memória "perdida", agora recuperada, que tais imagens ganham força, especialmente se consideramos a relação que constroem, a partir de sua "retomada" (LINDEPERG, 2010), com as entrevistas. Os depoimentos feitos no interior da cabine são extraídos do acervo da TV Viva, canal de televisão com uma história de engajamento e discussão de questões políticas e sociais ligadas a população do Recife (BEZERRA, 1980).

Em seguida, André Gerard, membro da TV Viva, define o Coque como um verdadeiro precursor de muitas lutas sóciopolíticas travadas na cidade, no que, através da montagem, as conquistas vindas dessas lutas são lembradas no vídeo. Ficamos diante de um letreiro, talvez o único a aparecer no decorrer de toda a narrativa, diferente em termos de sentido dos que aparecem antes do documentário e em seu final. Tem ele o papel de nos informar que o Coque se tornou uma Zeis – Zona Especial de Interesse Social[90] –e isso se deu como fruto das lutas mencionadas. Tais informações são trazidas através de uma notícia do

ano 2000 do Jornal do Comércio, um dos jornais de maior circulação em Pernambuco. Uma exceção à regra que o filme estabeleceu para si na qual reza a cartilha de que são os personagens próprios à história do Coque os responsáveis por enunciar quaisquer fatos e experiências históricas sobre o bairro.

Outro arquivo da TV Viva, dessa vez com um debate acerca da construção de um shopping Center no terreno da comunidade é inserido em meio à sucessão de depoimentos. A reportagem ouve duas posições diferentes sobre o empreendimento, de dois deputados com visões antagônicas: um (Pedro Eurico, do PMDB) defende que o benefício que um shopping Center pode trazer a um bairro como o Coque é ilusório e outro (Brás Batista, do PDS) defende que a construção contribui para a mudança positiva do local.

A passagem do programa "Olho vivo" é, como o material de arquivo da cabine mencionado anteriormente e para parafrasear, de algum modo, o nome do próprio programa, um documento vivificado da época. Coloca em perspectiva, sem a necessidade de nenhuma fala que venha lhe elucidar ou analisar, a história de resistência dos moradores da comunidade. É, mais uma vez, a ênfase naquilo que foi perdido ou deixado para trás e agora ressurge, renasce, retorna. Através desse material temos uma dimensão efetivamente pulsante do processo histórico mais amplo de luta e resistência dos moradores do Coque.

Permane(sendo) – o Coque resiste

O terceiro capítulo de *Coque: Memórias da Terra* aposta, com destaque maior do que os outros, num tom "afetivo" para seu desenrolar, ou seja, em relatos menos informativos e ainda mais

pessoais, resultando numa diminuição gradativa da ênfase sobre o verbal para a entrada de planos mais contemplativos e imagens cada vez mais ricas plasticamente. Nota-se o contraste com a densidade do capítulo anterior e a quantidade de informações históricas que recebemos nele. A presença das crianças é um sinal disso. Na verdade, elas costuram vários trechos do documentário e, nos parece, têm a função de pontuar insistentemente um aspecto de futuro que o passado e o presente trazem, de reiterar a resistência dos moradores pela via da subjetividade, de uma espécie de estar espontâneo e livre no espaço, uma ligação genuinamente afetiva com o lugar onde habitam.

Vale a pena ressaltar que, em nenhum momento, essas crianças ganham a cena como carentes ou vulneráveis. Em nenhum momento aparecem como submetidas a uma situação de risco ou circunstâncias sociais de suscetibilidade. É o aspecto propriamente infantil de sua existência que é mostrado. É o aspecto vivo, afirmativo, positivo de suas existências que é dado a ver e que costura e articula as partes do filme, sobretudo essa terceira. Justamente aqueles aspectos ausentes da representação de crianças e da infância nas periferias nos meios tradicionais de comunicação.

O batuque de Dondinho nos tambores sublinha esse papel das crianças e realça a abordagem afetiva desse momento. Antes disso, aliás, vemos o entrevistado Cleiton revelar algo nesse sentido. Ele diz que os nomes das ruas do Coque são dados tradicionalmente por conta de alguém que mora ou morou ali ou por conta de algum fato interessante que aconteceu na rua. Não existem nomes de políticos ou militares, artistas ou famosos, países ou lugares nas ruas da comunidade –se existem, não são regra: elas homenageiam os seus próprios moradores, sua própria história e, digamos, as façanhas e fatos dessa

história. Nos parece que as memórias da terra que o filme recupera seguem a mesma lógica de batismo das ruas da comunidade.

É outra fala de Cleiton que nos dá uma dimensão mais clara do vínculo que une os moradores do Coque e que se torna mote desse último capítulo. Ele afirma que, enquanto morador do Coque desde o início da vida, entende que vigora no bairro uma espécie de responsabilização de umas pessoas pelas outras que dá origem a formas próprias de relação e afeto. Há, para ele, algo como uma lei invisível que versa sobre o cuidado de uns pelos outros e faz com que essa comunidade formule uma auto-organização particular –justamente pela possibilidade de outras formas de vida aberta pela inoperância na área do Estado como ator social de mudanças positivas.

É Cleiton quem conduz o caminho "político" do vídeo na última parte. E essa "política" já não aparece mais como o exercício de uma resistência social, como a tomada de ações práticas por parte dos sujeitos, mas, sobretudo, como um valor intangível e inalienável naturalmente presente em cada um, como algo ligado intimamente à subjetividade dos sujeitos, como, em suma, uma forma de viver, uma forma de viver própria à periferia. Cleiton arremata: "o valor que o Coque tem para as pessoas é justamente esse, um valor de comunidade, um valor de vínculo".

Na cena final do documentário nos deparamos com uma estratégia narrativa diferente da usada ao longo de todo o vídeo, composto majoritariamente por entrevistas e imagens de ilustração dessas falas. Aos poucos vamos reconhecendo um a um os personagens que participaram do documentário e percebemos que eles foram reunidos intencionalmente pela equipe de realização numa espécie de festa ou baile, para que interagissem e, de alguma forma, encerrassem a

narrativa.

Ao modo de um “dispositivo” (MIGLIORIN, 2008), com o baile a equipe mostra abandonar de vez não só a ideia de documentário como forma fílmica que capta a essência de uma realidade social como também a crença de que a história está dada e cabe ao documentário simplesmente contá-la. Esse gesto já estava presente em outro filme da Rede Coque Vive, *Centenário do Sul* (2008), no qual mulheres são entrevistadas sobre suas lembranças afetivas a partir da contemplação de fotografias pessoais. O dispositivo aqui, na medida em que constitui um recurso inventivo acionado pela equipe, em vez de buscar expressar uma realidade, cria junta com ela, se embebe dela para gerar outras realidades, não se furta da possibilidade de também criar, dentro e fora do filme, a história.

O baile é, assim, a culminância. Fecha as pontas dessa elaboração que se ocupa das sobras, dos restos, “do lixo da cidade”. Os três episódios –e a história engendrada neles– encerram em forma de reunião, num momento de vínculo-afeto, de estar junto. Esse encontro reafirma o que as crianças pontuam, reafirma o que Cleiton expressa em sua fala. Reafirma, em última instância, aquilo que o documentário aponta como o que há de mais potente na existência dessas pessoas, a capacidade do encontro e de produzir novas experiências, dissonantes frente às formas de vida hegemônicas da cidade. Uma história em que resistência e afeto se misturam, vida e política também.

Referências

BEZERRA, Claudio. *Tradição e Ruptura no Audiovisual* – um Estudo de

linguagem do Vídeo popular em Pernambuco na década de 1980. Pernambuco: PUC, 2002.

CASTRO, José. *Homens e Caranguejos.* Rio de Janeiro: Record, 2001.

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

FERREIRA, Chico. *Dos alagados à especulação imobiliária:* fragmentos da luta pela terra na comunidade do Coque. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012, 79 p.

GUIMARÃES, Victor. *O documentário e a escrita da história: "West of the tracks", de Wang Bing.* Disponível em: <http://www.asaeca.org/aactas/guimaraes__victor_-_ponencia.pdf>. Acessado em: mar. de 2015.

LINDEPERG, S.; COMOLLI, J. L. *Imagens de arquivos*: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg. In: Catálogo do forumdoc. bh. 2010. BH: Filmes de Quintal/FAFICH UFMG, 2010.

MIGLIORIN, Cezar. *Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo***.** Tese de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *Estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SILVA, Rafael Filipe Souza da. *O Coque encontrado no jornal diário:* Análise dos temas do discurso jornalístico sobre o bairro do Coque observados no Diário de Pernambuco entre 1970 e 2007. Tese de conclusão de curso de jornalismo. Recife, 2009.

UCHOA, Daniel. Alagados, Mocambos e Mocambeiras. In: *Biografia de Ciências Sociais*. Editions: LCCN68032972 , vol. 8-13, 1965.

VALE NETO, João Pereira. *Coque: Morada da Morte? Práticas e disputas discursivas em torno de um bairro do Recife***.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

Para Frente Amigos ou Ação Brasil: Cinema e Memória da Ditadura Civil-Militar no Brasil, para pensar o presente

Adriana Rodrigues Novais

Introdução

Este artigo tem como propósito discutir a memória e a representação da ditadura civil militar no cinema brasileiro, especificamente a partir dos filmes *Pra Frente Brasil* (1982) e *Ação Entre Amigos* (1998). Entendo que a memória dos "vencidos" não circula na esfera pública de modo completo, sobretudo daqueles que resistiram diretamente à ditadura civil-militar e todos os sujeitos que viveram essas duas décadas e tiveram suas vidas afetadas diretamente pela nova forma de organização econômica e política que se instaurou a partir de 1964. Ao analisar os dois filmes, procuro dar conta e problematizar o tipo de memória que essas obras construíram, sobretudo no contexto da criação e atuação da Comissão Nacional da Verdade, e de muitas outras comissões da verdade que têm como objetivo investigar os crimes cometidos pelo Estado nos anos de ditadura.

Cinema e política: a apropriação crítica da técnica

Walter Benjamin, em seu famoso ensaio escrito em 1935, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica,* defende que os novos meios de comunicação trouxeram para o campo das artes importantes transformações do ponto de vista da fruição e da percepção estética. Antes detentora de um valor ligado ao culto e à exposição, a arte, no contexto da reprodutibilidade técnica, perdeu alguns valores ligados à tradição burguesa, como a autenticidade e a tradição nela enraizada. No entanto, em razão disso mesmo, a própria arte passou a questionar a classe burguesa como detentora dos meios de produção (da própria arte) e a questionar também a própria forma de percepção da obra de arte. A fruição burguesa, que consistia em mergulhar na obra, contemplá-la, reservando-a aos espaços específicos de apreciação, como os museus, foi destronada pela reprodução técnica, que "pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar o indivíduo da obra, seja sob a forma de fotografia, seja do disco" (BENJAMIN, 1994, p. 168).

Nesse texto, o centro da argumentação do autor reside no cinema. Para o filósofo, esse "meio técnico" é portador de grande potencial revolucionário, advindo da sua capacidade de reprodução e da sua característica inerente de arte coletiva. Essa característica do cinema rompeu, segundo ele, com a tradição artística da originalidade, rompeu a "aura", conferindo-lhe uma importante função social. O cinema ampliou a capacidade de percepção e de perspectivas dos espectadores em relação à arte em geral. (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Um conceito central da teoria de Benjamin é o de choque. Ao elaborá-lo, o autor relaciona as imagens trazidas pela película à

dinâmica da vida moderna. Para ele, o filme não funciona como um anestésico, no qual há a impossibilidade de reflexão. O choque tem como função chacoalhar a percepção tradicional burguesa. Ao contrário do quadro que, sendo uma imagem fixa, "convida o espectador à contemplação", o filme, devido ao movimento de suas imagens, interrompe "a associação de ideias do espectador" configurando, assim, o efeito de choque (BENJAMIN, 1994, p. 192).

Do ponto de vista benjaminiano, o cinema é um potente instrumento de mobilização das massas, pois conduz o espectador à reflexão ao mesmo tempo em que ele se diverte. "Por essa espécie de divertimento, pelo qual ela tem o objetivo de nos instigar, a arte nos confirma tacitamente que o nosso modo de percepção está hoje apto a responder a novas tarefas" (BENJAMIN, 1994, p. 27).

No entanto, a visão do cinema como arte emancipatória não impediu o reconhecimento por parte do filósofo alemão de que "não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo" (BENJAMIN, 1994, p. 180).

Refletir sobre a memória da ditadura civil- militar no cinema implica em situar o papel do filme a partir do contexto da sua produção dentro do sistema capitalista, a fim de apontar seus limites, e, sobretudo suas potencialidades.

Memória: um campo conflituoso

> Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie.[...] Por isso, na medida do

> possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 2004, p. 225).

Essa conhecida tese elaborada por Walter Benjamin na sua obra *Sobre o Conceito de História,* de 1940, será tomada como base para tratar da memória da ditadura brasileira (1964-1985), uma vez que esta história é também parte dessa barbárie à qual Benjamin se refere. Estamos de acordo com as interpretações de Marcio Seligmann-Silva (2010, p. 51), que afirma que: "com Benjamin, aprendemos que cultura é, a partir de meados do século XX, toda ela como que transformada em um documento, e, mais ainda, ela passa a ser lida como *testemunho da barbárie".* É importante refletir sobre quais obras de arte possuem um caráter testemunhal.

Aqui consideramos a definição de testemunha dada pela filósofa Jeanne Marie Gagnebin. Referindo-se a obra de Primo Levi, ela escreve: "testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, [...]. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro"(GAGNEBIN, 2009, p. 57).

Na afirmação acima, Gagnebin dialoga com as obras de Walter Benjamin, em especial com a *tese VI*. E se refere à ideia de lidar com o passado de forma crítica e impedir que ele se repita. Trata-se de uma discussão feita pós Auschwitz que, para nós, guardadas as devidas particularidades dos processos históricos, também pode ser tomada nas discussões sobre as ditaduras militares na América Latina.

A definição de testemunha dada pela filósofa abarca também o cinema, uma vez que se inscreve como "transmissão simbólica". Assim,

o cinema capta traços e histórias do passado, que envolvem violência grave e de classe, injustiça, dando luz ao ponto de vista de quem ainda não pode narrar o que aconteceu.

Procurei aqui entender a memória como uma dimensão das relações sociais que possibilitará o entendimento do passado, tendo no horizonte a construção do futuro. A construção da memória não é neutra e desinteressada, mas sempre alvo de disputas: "no se trata de un registro pacífico: la memoria es plenamente histórica y está sometida al conflicto y a las luchas de sentido" (VEZZETTI, 2003, p. 33).

A memória forjada pelos vencedores silencia aspectos fundamentais do passado. Além dessa memória oficial, coabitam em outros setores da sociedade memórias conflitantes entre si que podem ou não coadunar com a memória oficial.

Walter Benjamin desenvolveu também uma teoria sobre memória baseado nos estudos da obra *Em busca do tempo perdido,* de Marcel Proust. Ele recupera de Proust a *memória voluntária* e a *involuntária.* A primeira, "sujeita à tutela do intelecto". O que compõe a *memória involuntária*, segundo Benjamin (1989, p. 106), é "aquilo que não foi expresso e conscientemente 'vivenciado', aquilo que não sucedeu ao sujeito como 'vivência'". Ela é encontrada fora do âmbito do intelecto e se caracteriza "pelo assalto das imagens que não responde à vontade de quem quer lembrar".

Ao discutir a obra de Proust, Benjamin (1989, p. 106) afirma que "segundo Proust, fica por conta do acaso, se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo, e se pode ou não se apossar de sua experiência". Porém, "não é de modo algum evidente este depender do acaso". E prossegue: "As inquietações de nossa vida interior não têm,

por natureza, este caráter irremediavelmente privado".

Até o momento, vimos que os autores que se debruçaram sobre a questão da memória têm entre suas preocupações fundamentais evitar a continuidade ou a repetição de experiências de extrema violência tais como os regimes ditatoriais. No caso da sociedade brasileira, os caminhos rumo à consolidação da democracia são atravessados pela tradição política autoritária, evidente em todas as dimensões de nossa experiência social. Assim, cabe pensar qual memória temos do regime militar e sobre quais bases históricas e política ela se sustenta.

A inviabilização do projeto de esquerda pelo golpe de 1964 e pela instauração da ditadura configura-se como um processo traumático da história do país. Não era objetivo da esquerda somente se opor à ditadura. O seu projeto tinha no horizonte a realização de reformas estruturais, que se materializavam no apoio a candidatura e eleição de João Goulart. A ditadura vem para acabar com o projeto democrático e popular. Desse processo histórico resulta o trauma e o ressentimento, este último tomado pela psicanalista Maria Rita Kehl (2011, p. 13) no sentido de "atribuir ao outro a responsabilidade pelo que nos faz sofrer", ficando impresso onde não é possível a elaboração das experiências traumáticas. Kehl escreve que este se produz quando a vítima individualmente escolhe não reagir à ação do algoz (Khel, 2011, p. 20). Essa escolha, segundo a autora, é feita quando a vítima avalia não encontrar meios para se defender. Para Kehl (2011, p. 21), "nesses casos, a manutenção ativa da memória do agravo, que em um primeiro tempo é necessária para alimentar a disposição dos revoltosos, pode degenerar em predisposição ao ressentimento".

Kehl (2011, p. 22) identifica duas condições nas quais surge o ressentimento no âmbito político. Para ela, "é preciso que haja um

pressuposto simbólico de igualdade entre opressor e oprimido [...] para que os inferiorizados se ressintam. [...]. É preciso também que a lei democrática seja interpretada como dádiva paterna dos poderosos e não como conquista popular". Ainda para esta autora, "no Brasil, em que essas duas condições se combinam de maneira frequentemente perversa, [...] não levam a nenhum resultado efetivo no sentido do aperfeiçoamento dos dispositivos da democracia" (KHEL, 2011, p. 23).

"Pra frente amigos" ou "ação brasil": cinema e memória da ditadura civil-militar no Brasil, para pensar o presente

O filme *Pra frente Brasil!,* produzido durante a ditadura civil-militar (1982), contribui para a construção da memória, tendo sido considerado, inclusive por uma revista conservadora como a *Veja* (31 de Março de 1982. V,72.8), como um "murro na memória do AI-5". A obra faz uma leitura do período ditatorial, sobretudo, dos anos de 1970. Assim, minha análise procurou situar-se no contexto de sua produção, isto é, nas problemáticas presentes nos idos de 1980. No que se refere à questão da forma, ele é herdeiro dos filmes policiais de Hollywood, o que fica evidente no modelo de narrativa adotado. Trata-se uma fórmula que aposta no gênero policial que não abre mão do melodrama, o que talvez explique o relativo sucesso de público.

Já *Ação Entre Amigos* é um filme produzido no cinema da Retomada, no final da década de 1990, também suscita questionamentos sobre a memória. A película possui eixos temáticos comuns aos de *Pra Frente Brasil,* pois igualmente aborda a perseguição, a tortura e a desarticulação política sofrida pelas organizações de esquerda. Entretanto, além de tratar do tempo em que ocorreu a

ditadura civil-militar, é um dos poucos filmes brasileiros de ficção que reporta sobre o que se seguiu à ditadura, isto é, o que aconteceu com aqueles que viveram a experiência da militância e da repressão. É um filme que trata também das sequelas que essa experiência deixou, tais como o trauma e o ressentimento, apontando para a ineficiência dos mecanismos de reparação adotados pelos governos civis.

O filme *Pra Frente Brasil* narra a história de Jofre, um indivíduo de classe média que se autoqualificava "apolítico", cuja vida era voltada para a família e para o trabalho. Confundido com um militante de esquerda, ele foi preso e torturado pelo regime. A narrativa tem como pano de fundo o clima da Copa do Mundo de 1970. Após o seu "desaparecimento[91]", seu irmão Miguel e sua esposa Marta, que também se mantinham fora dos problemas políticos, foram "forçados" a se envolver.

A trama é narrada de modo linear, sua forma se baseia nos filmes policiais de Hollywood, cujas características são o suspense e o melodrama, com personagens típicas. Os heróis construídos em *Pra Frente Brasil* são Jofre, Marta e Miguel. No filme, há uma investigação em curso e um mistério a ser desvendado, que se refere ao desaparecimento de Jofre. Além disso, há um acerto de contas que se dá entre Miguel e o torturador do seu irmão, construído na narrativa pelo viés clássico do vilão *versus* o mocinho. O fluxo narrativo se desenrola a partir das ações desses personagens, sobretudo de Miguel.

É importante ressaltar que embora seja um filme classificado como ficção, seu realizador procurou se aproximar da realidade dos anos 1970, o próprio roteiro foi inspirado numa situação real que aconteceu com Reginaldo Farias, irmão do diretor, que atua no filme

como Jofre (O MEC..., 1983, p. 11).

Na abertura do filme aparece um letreiro com uma mensagem do diretor alertando sobre o período que o filme vai mostrar. Ele diz que se trata de um período já superado da nossa história. Afirma que "*Pra Frente Brasil* é um libelo contra a violência"[92]. Em seguida, toca a música que deu nome ao filme, "Pra Frente Brasil"[93], composição de Miguel Gustavo, tema da Copa do Mundo de 1970 e de outras que se seguiram. Além de situar a época e o contexto político, no âmbito deste filme, o tema musical é uma óbvia ironia.

Em 1998, o cineasta Beto Brant lançou seu segundo longa-metragem, *Ação Entre Amigos,* no qual os desdobramentos da questão da ditadura civil-militar é são apresentados por Brant de uma forma polêmica. O cineasta propõe que pensemos as sequelas da tortura e a ideia de que o passado ditatorial não se resolveu. O retorno a esse passado ressuscita questões como a delação, a luta armada, a tortura e revela um presente tumultuado e marcado pela tragédia. Além disso, problematiza qual seria a melhor saída para a superação dos traumas de quem viveu a tortura e teve perdas irreparáveis. A opção do realizador é emblemática, pois é por uma resolução que se dá no âmbito pessoal. Mas, ao mesmo tempo, ele questiona esse tipo de escolha, mostrando um desfecho trágico.

A trama tem como protagonistas os ex-militantes da luta armada contra a ditadura civil-militar, Miguel, Paulo, Elói e Osvaldo, que foram presos em uma ação de assalto a banco e foram barbaramente torturados. Junto com eles foi presa Lúcia, também militante, companheira de Miguel, que estava grávida e acabou sendo morta na prisão pelo método de tortura conhecido como coroa de cristo[94]. A

trama se passa mais de duas décadas depois que os personagens foram presos e torturados. Miguel descobre o paradeiro de Correia, o homem que os torturou, e propõe aos amigos uma emboscada para se vingar. Quando a vingança estava prestes a ser executada, o torturador revela que só conseguiu capturá-los porque entre eles havia um traidor. Esta revelação leva a uma sucessão de tragédias, como acidentes e um assassinato sofrido e cometido entre os companheiros.

Ação Entre Amigos - diferentemente de outros filmes sobre a ditadura civil-militar brasileira, que situam a narrativa na época dos fatos - busca relacionar o passado ao presente. Trata do passado e também das consequências desse passado na vida daqueles que lutaram contra o regime durante sua fase mais dura, após o decreto do AI-5.

A narrativa é construída a partir do ponto de vista que cada personagem tem sobre o passado e o presente. Um ponto de vista errático, isto é, que muda o tempo todo, de acordo com cada personagem e que não segue uma linearidade. O espectador só conhece do passado aquilo que os personagens trazem de maneira fragmentada na memória, como o envolvimento com a luta armada, a tortura, etc. Dessa maneira, o espectador não tem uma visão de conjunto, uma vez que o realizador constrói a narrativa com base em pistas para que o espectador construa uma linha causal, o que torna a narrativa instigante.

Assim, Brant, a partir do olhar dos personagens sobre o próprio passado, trabalha com memórias que tem de fato um correspondente no real. Marçal Aquino fez uma pesquisa para a redação do argumento do filme. Ouviu relatos sobre as experiências de pessoas próximas a ele, entre outras fontes de pesquisa. Esses relatos possibilitaram que essas memórias viessem à tona, mediadas pela ficção cinematográfica.

A partir dos pontos acima relacionados, podemos afirmar que *Pra Frente Brasil!* tem como propósito denunciar, contar como funcionava a repressão durante a ditadura civil militar. Foi um filme feito no processo de "abertura" e isso permitiu que seu realizador colocasse o tema de forma mais explícita. Porém, não podemos deixar de considerar que ainda havia alguns limites impostos pela censura e pela forma que tem, como base, a receita dos filmes policiais hollywoodianos. Provavelmente, em razão dessa escolha estética, resultou a representação estereotipada dos militantes e da luta armada, além da ausência da complexidade de forças atuantes no momento em que o filme buscou representar.

Pra Frente Brasil trata a ditadura civil-militar do ponto de vista mais genérico, de modo que os temas tratados, como a tortura, a censura, desaparecimento, o aparato repressivo, etc. são questões comuns a outras sociedades latino-americanas que passaram por ditaduras.

Sobre o filme *Ação Entre Amigos,* a escolha estética adotada também teve o propósito de atrair o público. Como vimos, as longas cenas de sexo e no clima de aventura ao estilo do *thriller* policial americano indicam alguns dos limites da obra. No entanto, apesar dele mesmo, cumpre uma função política importante, pois permite pensar o tratamento dado a questão da ditadura civil-militar pelos governos civis.

Este filme, apesar de possuir eixos temáticos comuns aos de *Pra Frente Brasil*, foca nas questões mais específicas do Brasil, isto é, nas ineficiências do processo de reparação. Como exemplo, a questão da anistia, e do atraso do Brasil em relação aos outros países quando se

trata de reparar os crimes cometidos pelo Estado durante a última ditadura civil militar, tais como os julgamentos feitos na Argentina e no Chile, por exemplo.

Como dito, *Pra Frente Brasil* foi produzido durante a ditadura já sob sua crise orgânica. Nesse, observamos que os personagens constroem um sentimento de solidariedade entre eles, uma vez que a ditadura aparece como o inimigo comum, enquanto em *Ação Entre Amigos* há uma crescente divergência entre os quatro amigos que fragiliza as relações de amizade e de confiança, culminando no assassinato de Osvaldo cometido por Miguel, além da (suposta) morte de Paulo no acidente.

Em ambos os filmes, aparecem ações dos personagens situadas no âmbito pessoal, que são importantes para pensar a relação entre o pessoal e o político. O personagem Miguel, de *Pra Frente Brasil!,* entra em confronto direto com a repressão porque seu irmão foi morto. Da mesma maneira, o personagem também chamado Miguel de *Ação entre Amigos* estabelece uma relação com a ditadura civil-militar de ordem privada, posto que ele planeja e executa a vingança contra o homem que o torturou, considerando a morte de sua namorada e sua tortura como uma questão pessoal.

Do mesmo modo, o personagem Miguel, de *Pra Frente Brasil!,* se envolve com a luta armada motivado pela vingança. Não há na perspectiva desse personagem a necessidade de transformação do mundo pela via da luta armada, Miguel tem como objetivo encontrar o corpo do seu irmão e vingar a sua morte. No entanto, o peso que ambas as narrativas dão a essa questão impele o expectador a problematizar a relação entre pessoal e político. Sobre isso, devemos considerar as mediações necessárias para dimensionar as consequências da ditadura e

a tênue fronteira entre pessoal e público/político.

Esses elementos, porém, evidenciam a aproximação de ambos os filmes ao modelo do policial hollywoodiano, no qual os protagonistas fazem justiça pelas próprias mãos. Outros aspectos que denotam isso são que, em ambos os filmes, há um mistério a ser resolvido e o clima de perseguição se faz presente. Também nos dois filmes há uma inversão entre perseguido e perseguidor: no caso de *Pra Frente Brasil*, num primeiro momento, os perseguidos são os militantes que, em seguida, saem a procura dos torturadores. Há também o justiciamento do empresário Geraldo Braulen e o embate entre Miguel e os militantes contra os torturadores. Em *Ação Entre Amigos* são os militantes que perseguem o torturador. Ambas as produções não escapam à ordem mercadológica devido aos aspectos estéticos já mencionados anteriormente. Isso certamente resultou em filmes nos quais foram privilegiados alguns estereótipos.

Apesar da inversão colocada em *Ação Entre Amigos,* o fato de aqueles que foram perseguidos passarem a perseguir, a forma como isso se dá é problemática, uma vez que a saída encontrada fica restrita ao plano individual. Em *Ação Entre Amigos,* o personagem Miguel é marcado pelo ressentimento, tal como definimos antes. Ele quer um ajuste de contas com o passado, fato que para maioria dos seus companheiros incomoda de maneira diferente, o que gera um conflito. Osvaldo e Paulo, apesar da tortura sofrida, não querem se envolver e decidem pelo esquecimento. Já o desejo de Elói em ver o passado "enterrado" reside na sua culpa por ter entregado o grupo. Miguel, por sua vez, está obcecado em realizar a vingança que, como ele mesmo ressaltou, é pessoal. Isto é corroborado pelo caminho que optou percorrer para acertar as contas com o passado, fazendo com que

perdesse qualquer possibilidade de superar seus traumas. Ao contrário, essa volta ao passado se deu de modo destrutivo e eles terminam por pagar com suas vidas.

Outro tema que aproxima as duas obras é a tortura. É importante considerar que *Pra Frente Brasil!* foi produzido no ano de 1980, logo após a promulgação da Lei de Anistia. Naquele momento, ainda não estava em discussão a abertura dos arquivos das forças armadas, tampouco haviam sido organizados arquivos públicos com documentos encontrados. Aquele momento histórico, como vimos, implicou na forma como a ditadura civil-militar foi abordada. Observamos que a opção do realizador do filme foi denunciar o que havia acontecido. Assim, em *Pra Frente Brasil*, a intenção é mostrar como os militares agiam, como se relacionavam com a sociedade civil e quais eram os instrumentos para isso. Nesse filme, são representados os vários instrumentos do regime, quais sejam, a censura, a autocensura, a passividade presente na sociedade e o pacto de setores da burguesia com o regime através do financiamento da repressão, da tortura e para a desarticulação das guerrilhas.

Já no filme de Brant, a tortura aparece, mas de uma perspectiva daqueles que viveram a ditadura. Assim, o filme trata dos efeitos das práticas do regime. Mostra o trauma daqueles que foram torturados. Diferente de *Pra frente Brasil!*, em *Ação Entre Amigos* a tortura aparece de maneira explícita somente em algumas cenas e com recursos estéticos diferenciados, como a filmagem feita em reversível e em negativo, o enquadramento distanciado etc.

Vale a pena mencionar o papel do futebol no filme *Pra Frente Brasil!*. É um elemento fundamental para mostrar a sociedade cindida. Durante o filme, ficou evidente que coexistiam a repressão de um lado

e, do outro, os festejos da copa. É bom ressaltar que a vitória da seleção brasileira na década de 1970, que deu ao Brasil o título de tricampeão mundial, cumpre um papel importante para reafirmar a ideia de um Brasil vencedor, reforçando o nacionalismo burguês, conservador e autoritário. A copa levou multidões a entoar o hino e os lemas nacionais impostos pela ditadura civil-militar. Desta maneira, foi apropriada pelos militares para corroborar a ideia de que sob a ditadura civil-militar o Brasil era um país vitorioso.

O filme de Farias mostra o futebol como um fator que mantém grande parte da sociedade longe de reflexões sobre o que estava acontecendo no país. Fica evidente o isolamento das organizações que lutavam contra o regime do conjunto da população. Deste modo, podemos refletir sobre outros instrumentos utilizados pelo regime militar. Não se trata somente da violência por meio da censura e da tortura. O entretenimento cumpre uma função importante para a manutenção do regime. Como sabemos, a consolidação da indústria cultural se deu durante a ditadura militar. No que se refere ao cinema, a criação da Embrafilme fez parte de um forte investimento em cultura empreendido pela ditadura civil-militar, mas que, contraditoriamente, como é próprio do sistema capitalista, financiou um filme como *Pra Frente Brasil!*.

Outro aspecto que diferencia os filmes em questão é que *Ação Entre Amigos* parte de algo findo, daquilo que sobrou da ditadura, isto é, das sequelas deixadas pela violência praticada pelo Estado. Já *Pra Frente Brasil!* trata do processo em curso, o presente da ditadura, da repressão e da resistência das organizações políticas de esquerda.

Esses são, portanto, os aspectos mais evidentes que pude analisar e interpretar com relação ao meu objetivo central.

À guisa de algumas conclusões

Busquei situar o cinema como resultado das relações que se constituem no âmbito da indústria cultural. Deste modo, chamei a atenção para as possíveis formas de apropriação política da técnica cinematográfica. Do mesmo modo, busquei refletir sobre a importância da memória enquanto um fio condutor indispensável para a superação do autoritarismo presente, mas que também tem raízes no recente passado ditatorial. Nesse momento da pesquisa, identificamos as limitações da nossa democracia em possibilitar a reparação política aos que sofreram durante a ditadura. Para isso, observei as complexas disputas da memória sobre a ditadura civil-militar. Essas disputas perpassaram o contexto de produção dos filmes, e recentemente encontram-se presentes com o fim dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade[95] e de diversas comissões organizadas pelo país.

A partir das reflexões teóricas realizadas e das análises das obras fílmicas, pude chegar a algumas considerações sobre as possibilidades críticas e os limites desses filmes.

Embora realizados em um intervalo de quase duas décadas, os filmes *Pra Frente Brasil*! e *Ação Entre Amigos* apresentam a tortura - mesmo com enfoques diferentes - como um dos aspectos permanentes na representação da ditadura civil-militar brasileira. Essa repetição da fórmula, porém, pode estar imbricada no que seria mais aceito pelo mercado cinematográfico. Ou, por outro lado, poderia estar relacionada ao tratamento dado à questão pelos governos democráticos. Eis um ponto a ser problematizado.

É interessante notar que a representação da ditadura construída em *Pra Frente Brasil!*, assim como em *Ação Entre Amigos*, trata das formas de resistência da guerrilha urbana, vinculada à classe média e ao movimento estudantil. Notamos que a memória das lutas dos operários e dos camponeses está ausente na cinematografia brasileira, sobretudo, no gênero ficção, assim como a repressão sofrida pelos povos indígenas, que sequer foi mencionada no cinema de gênero de ficção até o presente momento.

A memória trazida pelos dois filmes que analisamos reporta o tema através de um tipo de narrativa que faz coro com a literatura produzida sobre a ditadura civil-militar, que tem majoritariamente como foco a guerrilha urbana formada por uma categoria de militantes provinda, sobretudo, do meio estudantil. Por isso, podemos afirmar que a memória trazida em ambos os filmes é uma memória hegemônica, mesmo no campo da esquerda política.

Um fator importante é a memória que o filme *Ação Entre Amigos* traz. Neste, os militantes são representados como vítimas. Assim, como foi vítima o personagem Jofre do filme *Pra Frente Brasil*. No entanto, não notamos distinção na representação do "apolítico" Jofre daqueles que se tornaram vítimas no contexto de luta, como os personagens de *Ação Entre Amigos*. Isto porque o filme de Brant construiu de modo estereotipado tanto o militante, quanto a luta armada. Não há nos filmes espaço para o projeto político pelo qual lutavam os militantes.

Desse caráter estereotipado está imbuída a narrativa que o cinema comercial difunde. É um tipo de caracterização de personagens que ganha mais espaço na indústria cultural. Mas para além da questão comercial, também devemos considerar que essa memória pode ser resultado das descontinuidades dos projetos revolucionários e também

da ausência de autocrítica na própria esquerda, conforme já afirmou Jacob Gorender (2010). Com isso, construiu-se uma memória na qual não há lugar para a (auto) crítica que evidencia as contradições das lutas feitas naquele momento histórico – o que também se reproduz no presente.

Por certo, o tratamento dado à questão da ditadura no Brasil é uma das explicações para a formação dessa memória. Como sabemos, foram e ainda são muitos os entraves para tornar público os acontecimentos e para a criação de outros mecanismos de superação da violência do Estado e de suas consequências.

Os institutos políticos criados na democracia não foram capazes de criar mecanismos de superação. Isso não se deu no âmbito do Estado, em sentido gramsciano. Nesta pesquisa o cinema também expressa suas contradições. Mas, mesmo com todos os limites indicados, consideramos esses filmes fundamentais, pois rompem com o silêncio desejado pelas classes dominantes e pelos que estão a elas associados.

Filmes como esses, que tratam da ditadura civil-militar brasileira, podem vir a ser um meio que auxilie a reflexão a respeito da necessidade de lutar contra o silenciamento e o esquecimento. A representação e a memória que esses filmes trouxeram, embora tenham pontos cegos, permitem uma reflexão sociológica e política e podem, à sua maneira, contribuir para o entendimento de um período obscuro da vida social e política do país e de como esse período incide sobre as relações sociais até o presente.

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura, 1892-1940.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. Sobre o Conceito de História In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura, 1892-1940***.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

FREIRE, Alípio, ALMADA, Izaías *et al* (Org.). *Tiradentes, um presídio da ditadura: memórias de presos políticos.* São Paulo: Scipone Cultural, 1997.

GAGNEBIN, Jean Marie. Memória, história, testemunho. In: BRESCINI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). *Memória e (Res) Sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Unicamp, 2004.

GONÇALVES, Danyelle Nilin. *O preço do Passado*: anistia e reparação de perseguidos políticos no Brasil. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009.

GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas*. São Paulo: Editora Ática, 2010.

KHEL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada*. São Paulo. Editora 34, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

VEZZETI, Hugo. *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad em la*

Argentina. Buenos Aires: Editora siglo XXI Editores Argentina, 2003.

III INDÚSTRIA, FOMENTO, DISTRIBUIÇÃO, CURADORIA E MERCADO

Cooperativa Brasileira de Cinema – Resistência e Dispersão

Antonio Carlos (Tunico) Amancio da Silva

Este é o resultado parcial de uma pesquisa iniciada em 2013 e ainda em andamento. Ela se define por dois grandes problemas, um deles sendo a desmedida ambição do pesquisador, o outro a dispersão dos dados sobre o assunto, fatos dialeticamente conectados. A ambição vem da perspectiva de relacionar uma questão subcontinental – a expansão da rede de salas da PELMEX pelo mercado cinematográfico da América Latina, a partir dos anos 40, sob os ditames de uma política estatal de resistência político-econômica e sistematizadora do conjunto da atividade mexicana - e a criação no Brasil, durante a ditadura civil-militar e sob a égide da Embrafilme, de uma cooperativa de cineastas que pretendeu se aprofundar nos mistérios da exibição, considerada o gargalo pragmático do cinema brasileiro, cooperativa que acaba adquirindo o controle das salas da PELMEX, em operação avalizada pelo Estado. Duas instâncias de duas políticas públicas que privilegiam o cinema como nutriente de uma vaga nacionalista, de tinturas autoritárias, que assolou a América Latina. O segundo problema apontado é a dispersão dos dados, já que, tanto no México quanto no Brasil, os documentos destas operações não estão disponíveis, não

existindo sobre elas arquivos consolidados, o que nos leva à limitação do recurso à imprensa ou a entrevistas. Os documentos oficiais continuam inacessíveis e os agentes da história, pelo menos no caso do Brasil, tratam o assunto com muita parcimônia, escorando-se no tempo passado desde sua realização para afirmar a obnubilação de sua memória. Na interseção dessas fragilidades, a ambição do pesquisador é quem move o trabalho, na esperança de que apareçam novos dados e se questione e se confirme os aqui apresentados. Sem deixar se anular a graça das narrativas orais.

Em minha dissertação de mestrado, publicada sob o título *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro* (Amancio, 2011), comentando a relação da empresa com as entidades de classe no período de 1974/1979, eu chamava a atenção para o fato de a Cooperativa ter aparecido num momento de ativada ebulição da classe cinematográfica, articulando-se através da criação de muitas associações ligadas a vários âmbitos de atividade como o foram desde 1973 a ABD (Associação Brasileira de Documentaristas), a ABRACI (Associação Brasileira de Cineastas - 1975), a APACI (Associação Paulista de Cineastas, 1975), a DINAFILME (Distribuidora Nacional de filmes para Cineclubes - 1976), a CORCINA (Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos -1978) ou mesmo pela regulamentação da profissão de Artista e Técnico em Espetáculos de Diversões em 1978 (Amancio, 2011: 63-69), numa década em que o prestígio da atividade era principalmente garantido pela performance da empresa estatal. Esta, desde 1974, coproduzia e distribuía filmes, entre outras medidas, que incluíram o aumento da cota de tela em 60%, a consolidação da Lei da dobra e a obrigatoriedade do curta metragem junto ao longa estrangeiro – tudo isso resultou no aumento, entre

1974/79, da arrecadação de filmes nacionais em 88 por cento, correspondente a um incremento de 55% no número de espectadores de filmes brasileiros. Havia uma produção nacional de aproximadamente 86 filmes por ano, média bastante razoável pra nossa estrutura de criação e difusão de películas. Com uma produção tão aquecida, com uma distribuidora funcionando numa frenética atividade de ocupação do mercado, interiorizando as operações de modo sistemático, graças ao esquema de lançamentos descentralizados, o cinema brasileiro se permitiu ousar nas sua demandas políticas sob a sombra do Estado, protegido por um Plano de Ação Cultural (PAC), que desde 1973 fortalecia o campo da cultura e no dizer de Sergio Miceli significava, em relação aos meios artísticos e intelectuais, uma "tentativa oficial de degelo"(Miceli, 1984: 55). A Política Nacional de Cultura, de 1975, formulada já na gestão Ney Braga, também vai reforçar os ideais de unidade nacional e de brasilidade e vai infundir confiança para os avanços das categorias profissionais do cinema, agora melhor organizadas. Ainda que na Superintendência de Comercialização da Embrafilme, dirigida por Gustavo Dahl e onde estava instalada a Distribuidora, se houvesse constituído uma "cena de sucesso"[96], nas palavras de Jack London, um agente ativo da operação de constituição da Cooperativa, as dificuldades históricas do cinema brasileiro persistiriam. Principalmente por conta do gargalo da exibição, que envolvia quase sempre uma negociação desvantajosa para os filmes brasileiros com os magnatas do setor, particularmente com o circuito Severiano Ribeiro. Jack London, economista, gestor de projetos da área cultural, que tinha trabalhado em editoras, com experiência de administração, então funcionário da Embrafilme, conta como foi convidado pelo cineasta Geraldo Sarno para participar de uma aventura

ousada:

> (...) a gente já via que aquela situação não ia durar muito mais tempo. E a principal reivindicação de todos era que a cadeia de cinema dava pouquíssima importância aos lançamentos do cinema brasileiro. Já havia leis, mas mesmo assim não havia fiscalização. E o espaço do cinema brasileiro era muito pequeno. Isso foi crescendo, crescendo, até que um dia o Geraldo Sarno (...) disse "vamos almoçar com o Nelson". Aí fizemos um almoço, eu, Geraldo e o Nelson, (...) e aí o Geraldo falou para o Nelson "você não acha que está na hora da gente fazer uma coisa que nunca foi feita? Que é termos o nosso cinema, termos uma cadeia de cinema, que seja gerida pelos cineastas brasileiros"? O Nelson "claro que acho, mais do que acho. Acho que já passou da hora! Mas como se faz isso?" "Como faz não sei, só sei que o Jack devia ser o gestor, diretor geral e eu acho que a gente devia começar a ver essas coisas". O Nelson disse "eu topo! Eu lidero isso e eu topo!". (LONDON, depoimento ao autor, 2013).

Nunca é demais lembrar o papel aglutinador de Nelson Pereira dos Santos, historicamente encampando algumas das principais bandeiras do cinema brasileiro. Prossegue Jack London:

> "Eu comecei a me informar no mercado sobre eventuais possibilidades, quando ouvi um boato lá em São Paulo de que a Pelmex estava querendo sair do Brasil. Quando ouvi esse boato eu corri lá. E me atendeu o gerente da Pelmex. Me atendeu no susto. Porque era funcionário. Vai alguém lá perguntar se a empresa está à venda e é evidente que ele ficou assustado, incomodado, mas confirmou. Realmente o governo mexicano queria reduzir a cadeia da Pelmex, queria focar mais em distribuição do que em exibição e por isso iria sair. Eles tinham cinema no Chile, tinham cinema na Colômbia. Liguei pro Nelson e a sugestão que levei para ele foi a seguinte: "não vamos virar uma empresa, não! Vamos virar uma cooperativa! Vamos ver quem quer participar disto. Será uma empresa de gestão compartilhada. E acho que essa cooperativa tem todas as

> condições de fazer esse projeto dar certo". (LONDON, depoimento ao autor, 2013).

E prossegue:

> "Fizemos uma reunião na casa do Joaquim (Pedro) e nessa reunião foram, sei lá, umas 20 pessoas, e todos toparam, sem exceção, e nós fizemos uma ata de fundação da cooperativa. (...) Nelson, Leon, Joaquim, Marcos Farias, Miguel Borges, William Cobett, a mulher dele, Maria Augusta, Orlando Senna, Zelito Vianna, Iberê Cavalcante. Aí o que aconteceu é que foi fundada a cooperativa. Mas ela não tinha ainda nenhum objeto para acontecer aqui. Então a coisa funcionou da seguinte maneira: eles (da Pelmex) nos abriram aqui os arquivos deles para ver como funcionavam os cinemas. (LONDON, depoimento ao autor, 2013)

É neste contexto que é criada em maio de 1978 a Cooperativa Brasileira de Cinema, registrada sob o número 2656/78 no Incra (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária), que lhe dá o respaldo institucional necessário para o início de suas atividades. Ela tem um conselho administrativo, formado por sete cineastas, um conselho de diretoria de quatro membros e um conselho fiscal com três pessoas. Em torno dela se agrega um número expressivo de realizadores e técnicos de cinema, quarenta cooperativados sob a presidência de Nelson Pereira dos Santos, naturalmente. Nela não estarão presentes alguns dos nomes mais midiáticos da atividade cinematográfica (Luiz Carlos Barreto, Arnaldo Jabor, Glauber Rocha, Cacá Diegues), mas todo o "baixo clero" aposta no novo projeto, um coletivo composto por realizadores das mais variadas tendências do cinema de então: Geraldo Sarno, Jack London, Leon Hirszman, Hugo Carvana, Oswaldo Caldeira, Maurice Capovilla, Zelito Viana, Marcos Farias, Alberto Salvá, Otto

Engel, Antonio Carlos Fontoura, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Walter Goulart, Ana Carolina, Domingos de Oliveira, Eduardo Escorel, Alex Viany, André Faria, Carlos de la Riva, David Neves, Dilma Loes, Geraldo Veloso, Ipojuca Pontes, Jom Tob Azulay, Luiz Paulino dos Santos, Maria do Rosário Nascimento Silva, Miguel Faria Junior, Moisés Kendler, Neville D´Almeida, Orlando Senna, Renato Neumann, Rui Santos, Tereza Trautman, William Cobbert e Xavier de Oliveira.

Definida a brigada, faltava definir os meios de negociação e as estratégias de ataque. Pelo sabor da narrativa, voltamos a Jack London:

> Mas como é que faz para comprar? precisa de dinheiro, e não havia dinheiro, não tem financiamento. O boato começou a correr que isso ia acontecer. (...) Aí o Nelson um dia me telefona e diz assim "faz um plano aí de compra dos cinemas. Você já tem as receitas que eles têm hoje. Faz um plano aí de 5 anos de receita de cinema. Como é que seria a gestão dos cinema e mostra aí depois. Bota um terno aí com gravata". (...) Eu não me lembro qual foi o dia, bem cedinho nós fomos para Brasília. Aí fiz lá o planinho, mostrei pro Geraldo que era meu parceiro, ele era o vice-presidente na gestão do Nelson. Na diretoria eram mais ou menos essas pessoas aí, eram sete ou oito diretores. Eu era o diretor geral. Quem ficava o dia inteiro trabalhando lá era eu. Não era mais da Sucom (LONDON, depoimento ao autor, 2013).

Qual a maneira mais segura de se conseguir recursos? Recorrendo diretamente a Brasília. Uma perspectiva que não estava ao alcance de todos, mas do presidente da entidade, unido por laços de amizade ao todo poderoso João Paulo dos Reis Veloso, Ministro do Planejamento dos governos de Emílio Garrastazu Médici e Ernesto Geisel, um notório admirador da sétima arte.

> (...) Fomos lá para a sala do João Paulo, mostrei o projeto,

> expliquei para ele. Gastamos lá um bom tempo. Ele olhou, fez perguntas, "mas, Nelson, você está seguro disso? Que isso é mesmo importante (ter cinema)?". (...) Aí pegou o telefone, ligou para o irmão dele, (*Antonio Augusto* , nota do autor), que era diretor do Banco Central. (...) Vai descer aí o meu querido amigo Nelson pra conversar com você um assunto que eu já resolvi. Eu quero é que você opere isso". Descemos, ele nos recebeu muito bem (...), e ali tinha um pedido de valores que a gente imaginava que era o que a gente ia gastar pra comprar os cinemas, reformar, pra fazer capital de giro etc, etc. Ele disse "mas como é que eu faço?". Eu disse "olha esse dinheiro não deve vir para a cooperativa. (...) Acho que o correto dessa operação é esse dinheiro ir para a Embrafilme, ser transferido com uma aplicação já pré-definida". Mandou chamar lá a pessoa (...) que cuidava de finanças e tal, e disse "olha vamos transferir esse dinheiro para a Embrafilme, (...) o João Paulo vai ser o responsável por isso. Qualquer coisa ele assina rapidamente a liberação de verba". Então a gente pegou o avião e voltou. Uma semana depois aparece o dinheiro na conta da Embrafilme (...) Aí nós fizemos o contato com a embaixada do México aqui, pedimos uma audiência, no México, com o presidente da Pelmex e com a Ministra da Cultura. O Presidente era aquele Lopes Portillo e a Ministra da Cultura era a irmã dele, (*Margarita López Portillo,* nota do autor*)*. (LONDON, depoimento ao autor, 2013).

Assim, de um gesto voluntarista, embora politicamente ordenado, e de um rasgo de ousadia só possível porque a atividade cinematográfica como um todo ainda se apresentava, naquelas circunstâncias, como tendo razoáveis possibilidades econômicas e o apoio a ela prenunciasse evidentes ressonâncias políticas, monta-se o suporte financeiro da operação. A aventura junto ao México estava por começar:

> Chegamos lá no dia em que o Papa (João Paulo II, Nota do autor) chegou ao México pela primeira vez, eu, Nelson e a filha dele, que tinha 13 anos. Muito bem, chegamos lá, nós nos instalamos e fomos para um almoço com o diretor presidente da

> Pelmex, uma figura (Don Francisco Gomes Ruiz "Pancho", Nota do autor). (...) E aí foi um contato muito assim, afetuoso e tal. E ele disse “a gente preparou um programa para vocês que é o seguinte: agora de tarde nós vamos visitar o estúdio por que queremos saber se vocês não querem comprar o estúdio Churubusco (...). Passamos a tarde toda no Churubusco, (...), na volta ele disse “olha acho a operação um pouco complicada, para ser feita assim de uma vez. A gente imaginava vendendo um a um. Vocês têm recursos?”. Eu disse “temos! Já estão em caixa aguardando fechar essa operação”, “bom isso já facilita muito! Agora aqui o maior problema é o de acordo da Ministra e ela é uma pessoa que muitas vezes diz sim, a maioria das vezes diz não. Então eu marquei um jantar para vocês irem lá conversar com ela, hoje à noite, no palácio”. (...) Nelson foi pro tal do jantar. Chegou às 3:00 horas da manhã. Ligou às 3:00 horas da manhã e disse “tô chegando!” (risos). E eu disse “ e aí?”, “e aí já compramos tudo. É tudo nosso!” (risos). Exatamente assim.
>
> Aí no dia seguinte nós voltamos à Pelmex. O tal do diretor já nos recebeu com “queridos” por que ela já tinha ligado para ele e dito “liberado! Vende para eles”. E ele não só queria que a gente comprasse o Churubusco, como queria que a gente comprasse, ele quis colocar isso como condição, um lote de filmes mexicanos mais modernos, com uma ótica mais interessante. “Eu queria que vocês vissem 3 ou 4 filmes que eu separei para vocês na nossa cabine. E se vocês quiserem ver 15, 20 minutos de cada e depois passar para outro, tudo bem”. E lá foi o Nelson. Entramos na cabine e 5 minutos depois que sentamos na cabine teve um terremoto. Um dos maiores terremotos na história do México. E as sancas começaram a cair. Os lustres começaram a cair. A tela entortou e o Nelson disse “vamos sair daqui!” (...)
>
> Ficamos lá mais dois dias. Um terremoto, depois de noite teve outro fortíssimo, quando estávamos no hotel. Morreu muita gente, pegou fogo nas casas, tal. Ficamos lá um dia a turismo, aguardando enquanto eles faziam o contrato. No terceiro dia mandaram o contrato, eu dei uma revisada. Pedi para ele mexer em algumas coisas, negociei valores com ele e assinamos o contrato. Em três dias de viagem a Pelmex era nossa.

Ao contrário do personagem de Rodrigo, que vai iniciar sua

peregrinação melodramática no México em busca do filme determinante do suicídio de sua mãe, no longa metragem "*Cinema de lágrimas*", que será realizado por Nelson Pereira dos Santos em 1995, produzido pelo British Film Institute como parte das comemorações do centenário do cinema, a pequena comitiva brasileira vive lá fora as alegrias de uma vitória inesperada. A anedota esconde os mecanismos da operação, que envolve uma hábil negociação política, o acesso direto ao cofre-forte de um Estado autoritário via relações pessoais, que resulta em uma aquisição internacional de grande monta para um projeto ainda não muito bem definido. Um conjunto de situações que como um quebra cabeça se estrutura quase como se fosse por acaso, até mesmo pela intercessão de um imprevisível terremoto. Sem nenhum melodrama. Atentos ao sabor do memorialismo, cabe-nos apresentar o desfecho da questão, com um disfarçado flashback embutido

> Quando a gente estava indo para lá a gente foi jantar um dia. Aí estavam Joaquim, Leon, estava o Miguel Faria Jr.. E aí a gente contou o que tinha acontecido para eles, de Brasília, que nós estávamos indo para o México. O Leon, que ainda era um daqueles militantes do PCB firme, pediu a palavra e disse assim "eu queria que vocês ouvissem o que eu vou falar. Não vão ao México. Vocês vão gastar dinheiro à toa. Porque o imperialismo não permite brechas... e aí começou a fazer um discurso ideológico. Que aquilo não ia acontecer, que aquilo era impossível, que nós estávamos iludidos, que era uma ilusão pequeno-burguesa, que isso jamais aconteceria, que nós tínhamos que lutar para comprar um cinema, depois mais, depois mais outro. Falou meia hora. Quanto ele terminou todo mundo falou "é você tem razão. Não vai acontecer". Aí o Nelson disse "mas eu já comprei as passagens".
>
> Quando nós voltamos teve uma coisa engraçada (...) eu já estava indo no escritório da Pelmex, Rua México. (...) E eles tinham um carro que esse gerente deles usava, que era um Opala verde, era um carro novinho, o Opala. Aí quando nós voltamos, do aeroporto, fomos direto para a Pelmex. Geraldo estava

> esperando a gente e disse “e aí?”. O Geraldo ficou maluco, ficou doido e fomos para a Pelmex. Chegamos lá o Geraldo foi tirando o telefone e foi ligando para todo mundo. Aí foram chegando, Joaquim, não sei o quê. Aí o Zelito quando chegou disse para o cara assim “mas, isso aqui já é nosso? Essa cadeira, essa mesa? É tudo nosso?”. “Tudo nosso!”. “E aquele carro que está lá em baixo é nosso também?”. Eu disse “é, Zelito”, “cadê a chave?”. Aí o cara foi procurar a chave do carro. Eu disse para o cara “não leva a mal, se o senhor não quiser achar agora, e tal”. Eu ali pisando em ovos, que era uma sucessão, né? Tinha que ter cuidado. Aí o cara “não, não. Recebemos instrução do México e os funcionários já estão sendo despedidos, quem o senhor quer nós recontratamos de novo, e tal”. Aí tirou lá e me entregou a chave. Aí descemos. Foi uma coisa impagável. E eu estava dirigindo e dentro do Opala todos, eram 8 pessoas, inclusive o Leon. Pegamos o Opala, saímos pelo Aterro, fomos até o Ricamar, demos uma volta e voltamos. Todos aos berros. E o Joaquim dizia “e o imperialismo Leon? E o que que houve com o imperialismo Leon?”. E o Leon “e o imperialismo que se foda! Esse carro é nosso”. Foi impagável. Foi realmente uma coisa que merecia um filme. Aliás essa história toda merece um filme, não merece? Surrealista! (LONDON, entrevista, 2013)

Conquistado e consolidado o circuito, agora é a hora de por mãos à obra. As perspectivas são estimulantes, já que a Cooperativa, segundo o jornal O Estado de São Paulo de 22.09.78, afirma ter adquirido “o ativo e o passivo da firma Gravações Tecnisom e, com o equipamento recebido dos associados, inicia suas atividades com um patrimônio superior a 40 milhões de cruzeiros” (...) e que se objetiva “criar alternativas de veiculação de filmes através do arrendamento e construção de salas de exibição ou do controle de outros tipos de circuitos ligados a igrejas, centros de lazer, etc.” (ESP, pag. 12). Ainda na mesma edição, o cineasta Eduardo Escorel comenta as acusações de Glauber Rocha e Cacá Diegues sobre a cooperativa, atribuindo-lhe uma suposta censura ideológica e de criação. “A cooperativa tem um espírito de abertura e independência” e “a democracia é a convivência de

interesses conflitantes e Glauber e Cacá parecem não tolerar isto" (idem , p, 12). A fratura no seio da classe está expressa e bem visível. Alheia à dissidência, a operação não pode parar.

Assim é que, para formalizar junto ao Estado a parceria e o aval, Geraldo Sarno em 20/12/78 comunica à Embrafilme, ainda sob a direção de Roberto Farias, que a CBC acaba de assumir o "controle do sistema de exibição contratado até esta data pela Empresa Pelmex do Brasil Ltda, composto das seguintes casa exibidoras: Cine Ricamar , em Copacabana, Cine Fluminense, em São Cristóvão, Cine Irajá, Cine Vaz Lobo, Cine Nilópolis, Cine Neves, em São Gonçalo, Cine Verde, em Nova Iguaçu, Cine Glória, em São João de Meriti, Cine Caxias e Cine Premier, em São Paulo. O total de poltronas desse circuito chega a 10.647, um número bastante significativo para o necessário *up-grade* no cinema brasileiro".[97] e um conjunto de salas muito próximo das camadas populares do Grande Rio, alvo discreto de todo o projeto.

As justificativas para a operação, recomendada por Marco Aurélio Marcondes, chefe do DOD, são imediatamente aprovadas pelo Diretor Administrativo da Embrafilme e por seu Conselho Administrativo, com pequenas ressalvas. Trata-se de um empréstimo à guisa de adiantamento sobre futuras operações do circuito, no valor de CR$2.000.000,00 (dois milhões de cruzeiros), em troca de concessão das datas de obrigatoriedade (àquela altura, em 1978/1979 definidas por lei entre 133 e 140 dias anuais) à distribuidora da Embrafilme por cinco trimestres. Fala-se nas vantagens de um circuito controlado por produtores, da possibilidade de racionalização e planejamento dos lançamentos, com a consequente diminuição dos riscos nos investimentos e nos custos de promoção/publicidade, levando mais rapidamente os filmes à entrada na 2a linha do território e garantindo o

escoamento, de forma racional, de parte da produção brasileira. O empréstimo é concedido, com prazo de 12 meses para amortização. Aqui não se fala em aquisição das salas da Pelmex, mas sim em arrendamento. Naturalmente, os bons resultados obtidos levam a Cooperativa a propor alteração do contrato já em 07 de fevereiro de 1979, após apenas 5 semanas de operação, solicitando um aditamento de CR$3.000.000,00 (três milhões de cruzeiros). A listagem dos filmes relacionados como parte deste primeiro exercício de exibição, em território próprio e com uma carteira essencialmente brasileira, explicita bem o naipe de opções oferecidas ao público: *A lira do delírio, Perdida, O jogo da Vida, Ajuricaba, Na boca do mundo, Ritmo alucinante* e alguns outros exemplos do filme médio que sustentou o interesse e as políticas para o setor durante o período.

A Embrafilme se mostra satisfeita com os resultados, recebe uma boa comissão de distribuição, aufere lucros enquanto coprodutora de algumas obras, ressarce os débitos em conta corrente, mas há vozes internas da empresa, exatamente na diretoria de operações não comerciais, que reclama um estudo de viabilidade econômica em bases mais racionais, embora sendo totalmente a favor do cooperativismo[98]. A diretoria administrativa se posiciona energicamente, confiando nos resultados "intangíveis" da operação, a serem avaliados continuamente através dos contatos com os diversos segmentos da industria do cinema.

No balanço dos 6 meses de atividade, depois da aquisição das dez salas, demonstra-se o lançamento de 18 filmes - as maiores receitas são de *Na boca do mundo, A Força de Xangô, A morte transparente, Amor bandido, Um marido contagiante* e *Fim de festa* - sendo 28 títulos da carteira da Embrafilme.[99] O que é razão para o pedido de novo adendo

ao contrato de garantia de datas, no valor de 1 milhão de cruzeiros "para inclusão dos cinemas São Francisco, Pilar e Cruzeiro, recentemente adquiridos", respectivamente nos subúrbios de Rocha Miranda, Inhaúma e Pilares, o que provoca da estatal uma contraproposta de CR$ 370.000,00 (trezentos s setenta mil cruzeiros), por considerar a original superestimada.[100] Estes valores são subordinados a operações contábeis de abatimento de débitos em conta corrente de faturas e de promissórias. E seguem uma série de relatórios, prorrogações de prazo, amortização de dívidas e mesmo novos pedidos de adiantamentos ou novos empréstimos, cuja inexistência de comprovação documental nos permite apenas afirmar que o Estado esteve em permanente diálogo com a cooperativa, proporcionando-lhe uma reforçada sustentação financeira, seja pelo apoio político à atividade cooperativada, ou pela expressividade de seus membros, ou por mesmo uma afinidade de propósitos do terreno da comercialização e da difusão do filme brasileiro, atenuando a pressão sobre a Empresa encarregada de levar a cabo uma politica pública para o setor.

É o incentivo estatal que vai permitir que a CBC negocie os cinemas da rede de cinemas do Livio Bruni para programação exclusiva. E aí se incorporam as salas Roma Bruni, Studio Tijuca, Bruni Copacabana, Bruni Tijuca, Cine São José e Cine Show Madureira.[101] Ou ainda sua expansão para a Bahia e Sergipe, programando respectivamente os cinemas Pax, Excelsior, Rio Vermelho –com sua tradição de cinema de arte desde que programando o Clube de Cinema da Bahia, o Nazaré, Brasil, Iris, Palace e Capri. Apesar da ampliação do circuito, sobrevêm os problemas: má administração, falta de pagamentos, multas. A Embrafilme vai sofrer alguns sobressaltos pelo apoio irrestrito à Cooperativa [102].

Em 1980 um relatório de Nelson Pereira dos Santos a Celso Amorim dá conta de alguns feitos notáveis da Cooperativa: 97 filmes exibidos, 72% de obras brasileiras, colocação em circulação de grande parte de filmes que estavam nas prateleiras da Embrafilme, lançamento na praça do Rio de filmes considerados difíceis, montagem de um circuito alternativo no Rio de Janeiro, tudo realizado com um " esforço administrativo duplicado, na medida em que a CBC jamais contou com um Capital próprio ou mesmo um capital de giro. Para tanto a CBC vem solicitar financiamento de capital de giro no valor de CR$ 12.000.000,00 (doze milhões de cruzeiros), para compra do Cine Verde, abertura de dois cinemas no Leblon, aquisição de filmes estrangeiros, abertura de salas no Centro, Madureira, Meier, Campo Grande, Jacarepaguá. Tudo com o imprescindível apoio da Embrafilme[103].

Até aqui são claros os procedimentos de ingestão financeira de recursos na Cooperativa pela Embrafilme, respaldada por uma afinidade política de propósitos com relação à melhor difusão do cinema brasileiro. A continuidade desta prospecção dos esparsos documentos, hoje depositados na Cinemateca e ainda não disponibilizados, vai permitir que se faça um melhor juízo dos permanentes acordos que mantiveram as duas entidades em contato até a diluição de ambas, em períodos e por razões diferentes. E a tese da profunda conexão entre elas fica demonstrada. Por isto é hora talvez de falar de outros aspectos do impacto da Cooperativa Brasileira de cinema no cenário brasileiro de então.

Impressionados com o êxito da iniciativa carioca, um grupo de realizadores paulista decidiu criar em 1979 a Cooperativa Paulista de Cinema, contando com as isenções fiscais que tal forma de associação propicia para inicialmente diminuir seus custos de produção. No

horizonte, uma federação de cooperativas. Da Comissão Executiva da versão paulista participaram João Batista de Andrade, Jorge Bodanski, Roberto Palmari e Francisco Ramalho Jr.[104] Infelizmente a empreitada não vingou.

Assim como não temos noticias da propalada realização de um longa metragem pelos cooperados cariocas, um filme de episódios sobre a violência urbana, a ser dirigido por Xavier de Oliveira, Alberto Salvá, Maurice Capovila, Oswaldo Caldeira e Marcos Farias. (Folha da Tarde, SP, 20/02/79, p.29).

Com a incorporação de novas salas em 1979, ocorre a inauguração do Coper Tijuca, primeiro com o nome em referência à cooperativa, enquanto o Coper Botafogo, que posteriormente se tornaria o Estação Botafogo, é inaugurado em 1984, marcando presença no circuito alternativo até hoje, gerido pelo Grupo Estação. No inicio dos anos 80, a Cooperativa já tinha cerca de 19 salas.

O cinema Ricamar foi palco do 1º Festival RioCine e também os cinemas da Cooperativa frequentemente abrigavam espetáculos diferenciados, como teatro infantil aos domingos e sessões do programa "A Escola Vai ao Cinema" da Embrafilme, realizado em 1986 no Rio de Janeiro. É importante destacar uma prática incomum dos anúncios de programação dos cinemas da CBC: em tempos de lei do curta, era anunciado não somente o longa-metragem a ser exibido, mas também o curta que o antecedia, indicando também o nome do diretor do filme (LEPRI, 2013).

Segundo este mesmo autor, a atuação da Cooperativa também se deu no campo da política, como entidade aglutinadora, a partir de um engajamento suprapartidário verificado na organização de um debate

no Cine Ricamar, em 1982, com o então candidato a governador do Rio, Leonel Brizola, notícia estampada no Jornal do Brasil de outubro daquele ano. A Cooperativa também se engajou na luta pela criação de um polo de produção de cinema no Rio de Janeiro. E ainda teve importante destaque na realização de mostras e ciclos de filmes seguidos de debate, aquecendo o ambiente cultural da cidade, sessões geralmente realizadas no Ricamar, normalmente em parceria com a Cinemateca do MAM.

Consta que a Cooperativa Brasileira de Cinema tenha recebido, da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, por seu apoio à cultura do Estado do Rio, em novembro de 1982, o titulo de Utilidade Pública. A concessão da declaração de utilidade pública é obtida por instituição filantrópica que preste efetivamente, serviços à população dentro das suas finalidades. Tais instituições são declaradas de utilidade pública, inclusive para fins de recebimento de subvenções e dotações orçamentárias, bem como de doações de pessoas jurídicas e físicas. Talvez tenha sido esta a razão do título.

O fim da Cooperativa Brasileira de Cinema foi melancólico, com a massa pré-falimentar assumida pela Embrafilme, que como avalista, teve de se desvencilhar dos cinemas e devolvê-los à iniciativa privada, muitos em péssimas condições, numa negociação cara e complicada.

Jack London finaliza, explicando as razões de sua saída da CBC, a um certo momento:

> Eu não estou disposto a ficar suportando essas pressões nesse nível. Há muitos cineastas jovens aqui, cineastas que eu nem conhecia, gente começando, curta-metragistas. Eu acho melhor a gente ir embora. (...) Eu trabalhava 12, 14 horas por dia. Eram pressões diretas. Você imagina você ter uma empresa com 70

> cineastas sócios. Todos querendo, legitimamente, defender seu filme. Você já pensou? Era uma loucura. “Fui no cinema em Vaz Lobo, o funcionário não me tratou bem. Manda ele embora”. Era uma coisa muito difícil. (LONDON, entrevista, 2013)

Miguel Borges, sócio fundador e diretor da CBC por duas gestões (80-82 / 84-85), revela suas impressões e nos dá a palavra final:

> (...) a Cooperativa nasceu errada. Só nasceu porque a Embrafilme deu o impulso inicial, colocando uma grana, quando a Cooperativa deveria nascer – mesmo – do interesse do Cooperado. (...) o esforço de cada um e de todos daria valor à Cooperativa. Mas ali não houve isto. Basta dizer que ninguém pagou pelas cotas, todo mundo ficou devendo. Todos nós entramos para a Cooperativa pela moda, a curiosidade, para não ficar de fora, mas sem nem mesmo saber direito o que era, o que é uma cooperativa. (NETO, 2008.p. 237/238)

Miguel prossegue em suas criticas, denunciando as ações dos cooperativados, que entregavam seus filmes aos melhores circuitos, não os disponibilizando para a Cooperativa, que passou a ter problemas para cumprir a lei da obrigatoriedade e a CBC passou a ficar devendo datas. Quando ele tomou posse encontrou mais de vinte execuções em curso, referentes a impostos, fundo de garantia, INSS. Em 1984 o caixa estava zerado, os cinemas em estado precário, mandou fechar e devolver os prédios. A Cooperativa fechou suas portas em 1987.

Assim se esgotou uma brilhante aventura, ainda não totalmente dimensionada, em que foram subvertidos os tradicionais campos antagônicos da atividade cinematográfica. Uma experiência que reuniu o aparato estatal, produtores e realizadores num projeto que, embora tenha avançado consideravelmente na prospecção do mercado, não gerou raízes, não marcou a cultura mais do que no momento em que

acontecia. Nem mesmo sua memória sobreviveu como exemplo, para que pudéssemos confrontá-la com as ações do presente.

Referências

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme*: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Rio de Janeiro: EDUFF, 2011.

LEPRI, Adil. Os mecanismos de incorporação do circuito da Companhia de Películas Mexicanas (PELMEX S.A) pela Cooperativa Brasileira de Cinema. *Revista Eletrônica de Extensão da Ufal (Extensão em Debate)*. No prelo 2013.

LONDON, Jack**.** *Entrevista ao autor* [setembro 2013]

MICELI, Sérgio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

NETO, Antonio Leão da Silva. *Miguel Borges – Um Lobisomem sai da sombra*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

Jornais:

Folha da Tarde, São Paulo, 20/02/79.

Filmografia citada:

Cinema de lágrimas (Nelson Pereira dos Santos, 1995)

A lira do delírio (Walter Lima Junior, 1978)

Perdida (Carlos Alberto Prates Correia, 1976)

O jogo da vida (Maurice Capovilla, 1977)

Ajuricaba, o rebelde da Amazônia (Oswaldo Caldeira, 1977)

Na boca do mundo (Antonio Pitanga, 1978)

Ritmo alucinante (Marcelo França, 1975)

A Força de Xangô (Iberê Cavalcanti, 1977)

A morte transparente (Carlos Hugo Christensen, 1978)

Amor bandido (Bruno Barreto, 1978)

Um marido contagiante (Carlos Alberto de Souza Barros, 1977)

Fim de festa (Paulo Porto, 1978)

Filme Sustentável: as Boas Práticas de Manejo Cinematográfico

Hadija Chalupe da Silva

Quando uma empresa se propõe a realizar uma obra audiovisual, não deveria restringir seu trabalho ao simples ato de viabilizar e concluir uma filmagem. Vemos cada vez mais a necessidade deste empresário (das artes e do entretenimento) entender que sua atribuição, como agente produtor de conteúdo, é ampliar seu campo de ação para um planejamento mais estreito com os demais agentes envolvidos na cadeia do mercado audiovisual. Temos que pensar essa realização dentro de um fluxo produtivo, já que a estrutura desse setor demanda da relação triangulada de "agentes econômicos que desempenham atividades econômicas distintas" (GALVÃO, 2013, p. 39), em que um é responsável pela criação (Produtor) e os demais pela sua difusão e exibição, proporcionando a disponibilização da obra para um determinado espectador, em distintas janelas e territórios (Distribuidor e Exibidor).

Com as mudanças advindas a partir da tecnologia digital (que impactou tanto os modelos de realização, quanto as formas de fruição do audiovisual), identificamos que para se sobreviver no mercado contemporâneo, é necessário um plano estratégico que vincule o ato

criativo à finalidade da obra. Por esse motivo, vemos no mercado brasileiro (e nas cinematografias emergentes) um produtor mais articulado e alinhado com as modificações do setor, consciente tanto das possibilidades, como das limitações do próprio campo.

Como afirma a produtora Sara Silveira em entrevista,[105] "cada projeto tem seu caminho, tem sua marca", ou seja, cada projeto possui sua característica, uns são mais "populares" e outros possuem um tom "autoral", e é a partir da definição dessas características que a produtora estrutura a realização e trajetória da obra. No desenvolvimento do projeto, antes da conclusão das filmagens, essas características dão o tom de quais são os melhores parceiros para o projeto (patrocinadores, coprodutores, produtores associados, dentre outros). Além disso, ao longo da composição do trabalho, essas características dão as bases para o realizador planejar a carreira de lançamento/divulgação e quem seria o público-alvo pretendido. Através destas ferramentas, é possível estimar o resultado que a obra alcançará, tanto como um retorno financeiro quanto de visibilidade. Por essa razão, consideramos, ao longo dessas linhas, realizar uma aproximação do conceito de "manejo sustentável" ou "bom manejo", com as formas de organização do mercado cinematográfico brasileiro contemporâneo.

Esse conceito é conhecido, principalmente, por sua aplicação nas atividades ligadas ao meio ambiente ou nos projetos ligados à engenharia florestal e uso dos recursos naturais. Ele surge, inicialmente, como uma forma mais consciente de utilização dos recursos da Floresta. Como indica o Portal Nacional de Gestão Florestal,[106] o:

> Manejo Florestal Sustentável é a administração da floresta para obtenção de benefícios econômicos, sociais e ambientais, respeitando-se os mecanismos de sustentação do ecossistema objeto do manejo e considerando-se, cumulativa ou alternativamente, a utilização de múltiplas espécies madeireiras, de múltiplos produtos e subprodutos não-madeireiros, bem como a utilização de outros bens e serviços florestais.

Ou seja, é um modo de usufruir dos recursos de um ambiente de forma mais consciente, de maneira sustentável. A extração é admitida, mas deve buscar formas alternativas de minimizar o impacto no meio, planejar um melhor aproveitamento do material retirado (repensando produtos a partir de elementos que seriam descartados), além de ter que viabilizar novas possibilidades de recuperação dos recursos que foram removidos.

Quando pensamos em um sistema sustentável, entendemos como aquela atividade que possui recursos para perdurar, e mais, é aquela que consegue gerir os bens existentes para estabelecer novas produções. Atualmente, o conceito de manejo sustentável não se limita à questão ambiental, extrapolando sua definição para outras áreas, como a social ou a empresarial, pois visa ao melhor gerenciamento e aproveitamento de qualquer meio e de seus recursos.

Dessa forma, devem ser aproximadas essa lógica de gestão e de atuação com as questões que envolvem a cinematografia brasileira e o desejo de atingir um "modelo que tenha condições para se manter ou se conservar."[107] no mercado audiovisual. Tentamos pensar na obra cinematográfica de forma expandida, não limitando sua existência estritamente para as salas de cinema comerciais, pois, como afirma Lipovetsky e Serroy, estamos imersos em um mundo de imagens. O cinema ultrapassou os limites das salas de exibição, a linguagem cinematográfica conquistou um maior espaço ao conseguir transformar a visão do espectador, as projeções e os desejos das pessoas. O cinema conseguiu se "infiltrar nas demais janelas", o que os autores definiram como "espírito do cinema" (2009).

Para compreendermos melhor o conceito apresentado, resgatamos o conceito de organização do "espaço audiovisual" proposto pelo pesquisador João Guilherme Barone. Para o pesquisador, a indústria audiovisual pode ser entendida a partir de uma composição tríplice de núcleos que "constituem os campos" da atividade em questão, agrupados da seguinte forma (2009: 23):

I. Produção – Distribuição – Exibição;

II. Instituição – Tecnologia – Mercado;

III. Patrimônio – Formação Profissional – Direitos de Autor[108].

Análogo ao conceito descrito acima, trazemos a proposição, organizada por Alex Patez Galvão, de Cadeia de Valor Ramificada do Audiovisual [109]. Segundo o autor, ela é "ramificada porque, a partir de um tronco principal (...) ramifica-se em encadeamentos próprios de atividades, representados pelos segmentos do mercado audiovisual" (2012, p. 44-45). Dessa maneira, podemos afirmar que o estudo apresentado por Galvão é uma análise do desenvolvimento do microcosmo Mercado, existente no espaço audiovisual descrito acima.

A partir destas duas conceituações, entendemos que O Bom Manejo Audiovisual está na forma como os agentes econômicos atuam no espaço audiovisual, como eles se relacionam e os laços que estabelecem. A forma como essas empresas se relacionam também determina a forma como o capital circula no mercado audiovisual. A receita obtida com sua exibição será compartilhada entre as partes, respeitando a lógica de cada segmento do mercado. O que acontece contemporaneamente é uma expansão do número de segmentos e consequentemente do mercado e dos espaços em que podemos disponibilizar as obras produzidas. Como mencionamos anteriormente,

não podemos mais analisar o mercado cinematográfico, dissociado do meio audiovisual, pois a multiplicação de janelas criou um ambiente paradoxal, em que ao mesmo tempo temos maiores possibilidades de exibição, logo de arrecadação de receitas, também compartilhamos um ambiente de "disputa" desses potenciais espectadores.

Outro ponto que gostaríamos de destacar é que o conceito de território está intrínseco à lógica do espaço audiovisual. A forma como os agentes econômicos se relacionam acontece dentro de um território, por esse motivo identificamos que os distintos países irão constituir diferentes espaços audiovisuais. Com a abertura dos mercados e com a intensificação da integração como efeito da globalização, essas diferenças estão cada vez mais nuançadas, mas ainda existem.

Por esse motivo, identificamos na coprodução internacional uma forma de ampliar o raio de integração e de atuação do espaço audiovisual nacional. A realização audiovisual em parceria com empresas estrangeiras desloca o centro do ambiente nacional, como se as mudanças tecnológicas e político-econômicas causassem um movimento de alargamento dos diversos espaços audiovisuais.

As atividades da empresa Taiga Filmes e Video[110], das diretoras Lúcia e Júlia Murat exemplificam na prática o conceito de Bom Manejo Audiovisual através de suas últimas realizações. Constatamos que desde o lançamento de *Quase dois irmãos*, no ano de 2004, a produtora conseguiu aproveitar as oportunidades existentes no mercado brasileiro e estruturou um planejamento de forma que suas produções recém lançadas no mercado retroalimentassem novos filmes. Esse capital de giro foi obtido através de premiações concedidas pela Ancine – Prêmio Adicional de Renda[111] (PAR) e Prêmio Adicional de Qualidade[112] (PAQ),

conforme indicamos na tabela abaixo.

Filme premiado	Prêmio	Valor Prêmio (R$)	Filme comtemplado
Maré nossa história de amor	PAQ	100.000,00	*A memória que me contam*
Quase dois irmãos	PAR	74.564,37	*Maré nossa história de amor*
Quase dois irmãos	PAQ	100.000,00	*Histórias só existem quando lembradas*

Fonte: ANCINE
Elaboração: a autora

Assim, o bom manejo ou manejo audiovisual sustentável aproxima-se do que conhecemos como planejamento estratégico realizado para obra, que resulta de um plano de financiamento e de um plano de difusão, com as alternativas de viabilização da obra e a estimativa das possíveis receitas de retorno do filme.

Como a valoração do produto audiovisual não é exata, é intangível, não respeita regras, baseia-se na expectativa de atingir um determinado público, é de extrema importância antever todos os locais ou janelas pelas quais a obra pode ser acessada, por isso a necessidade de um melhor aproveitamento das possibilidades que a atividade oferece, para ampliar o tempo de exploração do filme no mercado produtivo.

Com essa pesquisa, deslocamos o conceito “manejo sustentável” para o campo do audiovisual com o desejo de investigar e revisitar o conceito de sustentabilidade, principalmente no que diz respeito à

produção e circulação de obras fílmicas independentes brasileiras. Ou seja, nas economias criativas emergentes, o “bom manejo” relaciona-se com o diálogo existente entre as fases da cadeia produtiva do cinema, que remete à esperada autossustentabilidade do setor.

Para fins metodológicos, pensamos numa chave inicial, ou numa primeira ramificação do setor, que influencia na valoração da obra audiovisual, os Festivais e Mostras. Vemos esses eventos como uma importante ferramenta para potencializar a visibilidade do trabalho. Sua importância é incontestável, mas dentro da lógica industrial é uma atividade bem paradoxal.

> A empresa tem que fazer o filme, vendê-lo, entrar com o dinheirinho dela e ir para os mercados nos festivais. É um passo difícil, caro, mas importantíssimo (...) Estreá-los no exterior é uma forma de eles serem levados em consideração, para que eu seduza distribuidores nacionais e me imponha no meu próprio país. [113]

Atestamos esse fato por identificarmos que os Festivais estabelecem com o setor duas relações, uma primária (direta e horizontal) e uma secundária (indireta e multidirecional). A primeira delas evoca o modo de comercialização de um filme (exibição numa sala e retorno na receita através da bilheteria), essas exibições não geram receitas expressivas para o filme, por esse motivo a exibição nesses eventos praticamente não gera retorno financeiro para seus produtores. A segunda estabelece uma relação mais instável por sua imaterialidade, pois seu valor reside no campo simbólico. A chave do sucesso está na qualificação da obra e o quanto de críticas boas ela consegue acarretar, se ela gera "burburinho", ou seja quando espontaneamente gera um *buss marketing* [114], sem custo. Esse fato faz gerar interesse pela obra e impulsiona suas vendas, aumentando seu valor de mercado, quando iniciar sua carreira comercial.

Esses espaços, apesar de não serem incluídos oficialmente, nas aferições de bilheterias (ou do *market share*) das obras brasileiras, proporcionam um maior aproveitamento de circulação dessas obras, pois são fundamentais para expandir os horizontes de difusão e comercialização do filme.

A exibição em algumas Mostras e Festivais possibilita uma espécie de "passe" para que o filme seja aceito em outros circuitos, principalmente naqueles que não exigem o ineditismo[115] da obra. Esses eventos não possuem uma relação direta, mas existe uma afinidade, um compartilhamento de ideias. Ao serem exibidos em certos circuitos, possivelmente os filmes serão selecionados (ou convidados) para exposição em outras localidades. Como esclarece Silveira ao mencionar que "é interessantíssimo você passar pelos três Festivais europeus", que são Rotterdam (NL), San Sebastian (ES) e Locarno (IT), pois muito possivelmente a obra será selecionada para Toronto. E a produtora complementa: "Toronto, é o quê? Exposição para venda."

Os festivais são um importante canal de incentivo à produção independente, em especial a coprodução internacional, por esse motivo propusemos para este trabalho um olhar diferenciado, que vai além de sua importância como espaço de circulação de novas obras e profissionais. Focamos na relevância de suas ações como agente incentivador da produção/realização independente através do fomento direto de diretores, renomados ou iniciantes. São espaços plurais de difusão dos filmes, pois grande parte deles possuem eventos paralelos como: seminários de formação, retrospectivas (que homenageiam um cineasta ou uma nacionalidade rodadas de negócios (*film industry market*), e residências para formação de novos realizadores (*talent campus*).

Os principais espaços de interação e interlocução entre as

empresas produtoras são as Mostras e Festivais, pois atraem empresários e investidores de diversos cantos do mundo. Eles funcionam como um local de visibilidade para a obra (sua distribuição poderá ser negociada para diversos territórios); para os artistas envolvidos e, principalmente para produtores que estão expondo sua capacidade de gerir uma produção.

Essas exibições proporcionam um meio de dar notabilidade às competências dos realizadores, abrem espaço para o diálogo entre os distintos produtores. São fatores importantes para a identificação de proximidades no campo da realização audiovisual, ou seja, abrem espaço para que esses profissionais identifiquem se compartilham as mesmas crenças criativas e se elas podem se transformar em criações de obras conjuntas.

Para melhor exemplificar a importância desses festivais, voltamos nosso interesse para as ações desenvolvidas pelo *Ciné Fondation*[116] vinculado ao Festival Internacional de Filmes de Cannes (FR). Por questões metodológicas realizamos uma análise somente do programa de residência francês, no entanto destacamos que esta é uma prática constante de outros Festivais, como o *Berlinale Talent Campus*, do Festival Internacional de Filmes de Berlim (DE), *Morelia LAB*, do Festival Internacional de Cinema de Morelia (MX), o *Cinemart*, do Festival Internacional de Filmes de Rotterdam (NL), o *Cine en Construción*, do Festival Internacional de Cinema de San Sebastian (ES), dentre outros.

Essas residências, ou campo de talentos, são ferramentas estratégicas para a organização desses festivais, para que assim eles possam se manter na vanguarda de descobrimentos de novos talentos cinematográficos. A distinção e importância de um festival se estabelece através das obras e dos diretores que "descobre". Esta é sua marca,

como se o evento legitimasse a qualidade e relevância do filme, com base nas crenças e convicções desse festival. E mais, o evento passa a ser reconhecido como revelador dos novos nomes e tendências que estarão no mercado comercial.

O Festival de Cannes (*Cannes Film Festival*) é um dos principais espaços de revelação desses profissionais. No site de divulgação do evento, há o registro de que sua missão é "revelar e valorizar obras para servir a evolução do cinema, favorecer o desenvolvimento da indústria do filme no mundo e celebrar a 7ª arte a nível internacional."[117]

Em entrevista, a produtora Sara Silveira expôs alguns detalhes do funcionamento desses eventos e de como eles se organizam para receber em seu espaço os novos talentos cinematográficos. Segundo ela "Cannes é um festival com muito olhar para o primeiro filme e também gosta de ser o descobridor desses talentos". A produtora descreveu que "emplacar o primeiro filme" é um trabalho árduo, que requer paciência e um planejamento estratégico que pode durar cerca de dois, três anos. Segundo Silveira o primeiro passo acontece quando o jovem cineasta apresenta sua ideia, e a produtora avalia a consistência do projeto a partir dos curtas-metragens que ele realizou.

Como o próprio nome indica, o *Cinéfondation*, é voltado para formação de base, para os futuros profissionais. Ele possui três sessões distintas de atuação e apoio à revelação desses novos cineastas, são eles: *La Séletion, La Résidance* e *L'Ateliér*.

O primeiro criado em 1998, como mencionamos anteriormente dedica-se à exibição de curtas e médias-metragens. São escolhidos entre 15 a 20 produções realizadas sob a tutela de escolas de cinema e audiovisual de todo mundo. Esta seleção é parte integrante da Seleção Oficial e são premiados as três melhores produções. Ao longo de 26 anos, cerca de 250 filmes de 90 escolas foram exibidos no evento.[118] A

última participação de estudantes brasileiros ocorreu no 64ª Festival, em 2011, com o curta-metragem "Duelo antes da noite", de Alice Furtado, realizado no curso de Cinema e vídeo da Universidade Federal Fluminense (RJ)[119].

O segundo, *la résidence*, que acontece desde outubro de 2000, é um espaço dedicado à formação de diretores iniciantes, que estão trabalhando em seu primeiro (ou segundo) projeto de longa-metragem. A programação é organizadas de forma que os residentes tenham um acompanhamento do processo de escrita do roteiro, em que o projeto é assistido por profissionais que auxiliam no desenvolvimento do projeto em questão. A residência acontece duas vezes no ano, durante quatro meses. Desde sua criação há 14 anos o espaço recebeu mais de 70 cineastas de 40 países distintos. Além de participar desses encontros os jovens recebem uma pequena ajuda financeira por mês (800 Euros), têm passe livre em alguns cinemas de Paris e recebem aulas de francês para melhor adaptação.[120] A cada ano são selecionados 12 candidatos, seis para cada período de 4 meses. Para entrar na residência os interessados submetem um dossiê de candidatura[121] para a comissão de seleção (sempre presidido pelo Presidente do Festival de Cannes), ou então o selecionado conquista o prêmio máximo do *Cinéfondation – la sélection*, como foi o caso da premiação de Eduardo Valente no ano de 2002, com o curta-metragem *Sol Alaranjado*.

Valente participou da 10ª residência, no ano de 2005; durante a estadia desenvolveu o roteiro de seu primeiro longa-metragem, a coprodução Brasil/Portugal *No meu Lugar*[122]. Ao retornar para o Brasil o filme foi produzido pelas empresas brasileiras Videofilmes, Duas Mariolas e pela portuguesa Fado Filmes. A obra foi lançada comercialmente no Brasil (2009) pela distribuidora Downtown Filmes. O filme foi visto por 5.227 espectadores e arrecadou em bilheteria R$ 31.520,86[123]. No exterior *No meu lugar* foi exibido nos Festivais Internacionais de Cannes (França), Warsaw (Polônia), Chicago (USA), Pusan (Coréia do Sul). O trabalho também foi lançado comercialmente nas salas de cinema de Portugal, pela empresa Zon Lusomundo

Audiovisuais, mas não tivemos acesso à aferição desses dados.

Antes de Eduardo Valente, apenas um brasileiro havia sido selecionado para esse espaço de formação, o cineasta Karim Aïnouz, que participou da 7ª edição (2003/2004) e trabalhou no roteiro *Rifa-me*, lançado posteriormente no ano de 2006, com o título *O céu de Sueli*[124] uma coprodução entre Brasil / Alemanha / França / Portugal. O filme foi lançado comercialmente no Brasil dois anos após a residência e conquistou cerca de 73 mil espectadores (aproximadamente R$ 605 mil)[125]. Interessante notarmos que assim como *No meu lugar*, *O céu de Sueli* foi produzido pelas empresas Videofilmes (empresa produtora do cineasta Walter Salles) e pela portuguesa Fado Filmes[126]. Este foi o segundo longa-metragem de Aïnouz, o trabalho não teve tanto êxito internacional quanto seu longa de estreia (*Madame Satã*[127]), mas chegou a ser lançado no Festival de Veneza (IT) e logo em seguida no Festival de Toronto (CA)[128]. Além disso, Karim ganhou o prêmio de melhor diretor[129] nos Festivais de Havana, Rio de Janeiro, São Paulo e como melhor filme no Festival Int. Filmes de Thessaloniki (Grécia). Comercialmente, temos dados de que *O céu de Sueli* foi exibido em salas de cinema da França, Japão e EUA. As coproduções internacionais se repetem na carreira do diretor, isso porque, seu mais recente trabalho a ser lançado comercialmente, em maio deste ano, (*Praia do Futuro*[130]), foi realizado através da parceria entre produtora brasileira Coração no Fogo e as alemãs, Hank Levine Film, Detailfilm e Watchmen Productions e lançado na 64ª edição do Festival Internacional de Cinema de Berlim. O filme foi rodado em ambos os países, nas cidades de Fortaleza, Berlim e Hamburgo. A obra nos apresenta a relação e o drama dos irmãos Donato (Wagner Moura) e Ayrton (Jesuíta Barbosa). Donato é um "experiente salva-vidas, que acaba conhecendo o alemão Konrad (Clemens Schick) e resolve recomeçar a sua vida em Berlim. Anos mais tarde, seu irmão mais novo, Ayrton embarca para a Europa à sua procura."[131] *Praia do futuro*, ao contrário das outras coproduções do diretor, concretiza em tela, através

do enredo e das relações que as personagens estabelecem a coprodução internacional, conseguindo confluir os três benefícios da coprodução que descrevemos no capítulo três: as soluções financeiras, artísticas e narrativas.

Passaram-se 13 sessões até outro brasileiro ser selecionado, mas desta vez foram três participações seguidas. A primeira em 2011 foi Felipe Sholl, com o projeto do longa-metragem intitulado *The other end* (*Ao Lado*). O roteiro foi desenvolvido em entre outubro de 2011 e fevereiro de 2012, mas não se tem notícia de sua concretização. Na sessão seguinte foi a vez de Juliana Rojas participar do *Cinéfondation*, como descrevemos acima. E mais recentemente, entre outubro de 2012 a fevereiro de 2013, foi a vez de Marina Meliande, na 25 sessão, com o projeto do filme *Mormaço*. Este último projeto ainda não foi rodado, mas já se tem notícias de algumas premiações que conferiram subsídios de auxílio à realização do longa. Como por exemplo, o prêmio conquistado no 4th International Coproduction Meeting, que aconteceu na Mostra CineBH, em outubro de 2013. O projeto ganhou o Troféu Horizonte e com ele "materiais e serviços cinematográficos oferecidos pelos parceiros do Brasil CineMundi", além disso o projeto foi selecionado para participar das rodadas de negócio no *Torino Film Festival* (IT) e será representado pelo produtor Leonardo Mecchi.

O terceiro e mais recente organismo do *Cinéfondation* é *L'Atelier* (criado em 2005) trata-se de mais uma ação para promover a realização de novos trabalhos. A cada ano são selecionados cerca de 15 projetos de longas-metragens, de qualquer nacionalidade, os diretores são convidados para o Festival de Cannes para encontrar profissionais que possam investir em suas realizações. Os cineastas são escolhidos a partir da qualidade do projeto e de suas realizações prévias. Segundo a organização, o programa proporcionará aos participantes um melhor

acesso ao financiamento internacional, acelerando o processo de produção do filme. No entanto, até o momento nenhum projeto brasileiro foi selecionado para participar do ateliê de criação.

O que podemos verificar é o fato de que há constante renovação de obras e de realizadores que provavelmente participarão das próximas edições do Festival. Assim, com este trabalho tentamos investigar como esses programas irão se tornar um dos meios de se criar ações sustentáveis, que estimulem a tanto a realização quanto a circulação de filmes na contemporaneidade.

Referências

BARONE REIS SILVA, João Guilherme. *Comunicação e Indústria Audiovisual***:** cenários tecnológicos & Institucionais do cinema brasileiro na década de 1990. Porto Alegre: Biblioteca Ir. José Otão, 2005.

CHALUPE DA SILVA, Hadija. *O filme nas telas – a distribuição do cinema nacional*. São Paulo: Terceiro Nome, Ecofalante, 2010.

GALVÃO, Alex. Patez. A cadeia de valor ramificada do setor audiovisual. In: COUTINHO, Angélica; SANTOS, Rafael. *Políticas públicas e regulação do audiovisual*. Curitiba: CVR, 2012, p. 27-58.

Os Filmes do DOCTV e a Questão Estética

Karla Holand

Programa de fomento à produção de documentários do governo federal, que realizou quatro edições nacionais entre 2003 e 2010, o DocTV selecionou a cada edição, pelo menos um projeto por estado para receber financiamento para produzir o documentário. Os filmes produzidos foram exibidos em rede nacional pelas emissoras públicas de televisão em programação semanal de uma hora – cada filme tem 52 minutos de duração. Além dos efeitos da descentralização da produção e da exibição, é importante enfatizar que o regulamento exigia anonimato do proponente, ou seja, não importava a experiência anterior do candidato. Neste trabalho, irei me deter na forte preocupação estética que o Programa assumiu.

Desde as constantes alterações do regulamento do DocTV nas sucessivas edições, o Programa vinha buscando enfatizar a preocupação com a forma a ser adotada pelo realizador na execução de seu filme, chegando a eliminar a palavra "tema", tão costumeiramente trazida à frente quando se trata de projetos de documentários. Além disso, o Programa também instituiu a oficina de desenvolvimento de projetos, encontros onde os realizadores selecionados deveriam participar antes de partirem para a feitura de seus filmes. Em tais encontros, os projetos eram discutidos e orientados por documentaristas veteranos, com o

propósito de instigar os novos realizadores ao "como fazer", evitando modelos convencionais, geralmente empregados no telejornalismo.

O *Balanço DocTV –2003-2006*, relatório produzido pelos próprios gestores do Programa, previa a realização, que não se efetivou, de uma publicação que "consolidaria as experiências das ações de formação". Essa publicação seria chamada Cadernos DocTV.

Esta ação consistiria em transcrever e publicar os debates das experiências da Oficina para formatação de projetos, da Oficina para desenvolvimento de projetos e dos Seminários DocTV. O propósito desses textos, segundo exposto no relatório, seria enquadrar "o debate estético de hoje como *legitimação teórica e/ou promoção de novos grupos*, no rearranjo de forças que determinarão o próprio debate estético dessa década" (Balanço, p. 92 - grifo meu). Assim como nas oficinas de formação, o propósito da publicação desse Caderno demonstra a vontade do Programa em afirmar um pensamento estético que consolide determinados valores e, consequentemente, promover determinados realizadores.

É uma revelação marcante, afinal, é questionável qualquer tentativa de legitimar teoricamente algum pensamento estético promovido por instâncias públicas, o que pode ser acusado de direcionamento por alguns. Evidentemente, seria um disparate sugerir qualquer semelhança com o Realismo Socialista, uma vez que não se comparam o contexto, os princípios e as consequências, mas vale trazê-lo à tona, juntamente com outro momento –este relacionado ao Brasil do período da ditadura – pela diferença de pesos entre conteúdo e forma.

Eleito o oficial do regime stalinista a partir da década de 1930, o

estilo Realismo Socialista foi uma imposição no conteúdo das artes e que deveria, ao glorificar o estado soviético, ser facilmente assimilável pelo povo, sem se ater a questões formais refinadas ou a experimentações (Furhmmar; Isaksson, 2001: 13-26). Em outro contexto – Brasil, década de 1970 –, Jean Claude Bernardet questionava a censura dos filmes exibidos nos cineclubes populares feita pelos programadores, que temiam que o público não estivesse pronto para filmes considerados "herméticos" ou "sofisticados". Segundo Bernardet, o objetivo imediato da "programação adequada" decidida pelos programadores é "oferecer filmes que abordem aspectos da situação social dos públicos que frequentam tais lugares de projeção e que possibilitem discussões sobre essa situação. Uma função do tipo pedagógica" (BERNARDET, 1982, p. 29-35).

De modo avesso em relação ao exemplo soviético de há 80 anos e ao exemplo cineclubista brasileiro de há 35 anos, o DocTV não se importa tanto com o conteúdo –contanto trate de assunto relacionado à cultura local –, mas sim à forma. Enquanto a queixa de Bernardet recaía na preocupação do teor pedagógico perseguido pelo programador; e, no caso soviético, o cuidado do regime era impor determinados conteúdos, o DocTV preocupa-se justamente em que os filmes não sejam didáticos ou meramente transmissores de informação. No entanto, tanto lá quanto cá, ao se controlar o que é exibido/produzido, age-se como se se soubesse o que é adequado ao público. Por outro lado, a motivação do DocTV em estimular o exercício estético parece muito mais de ordem ideológica que tendência autoritária ou arbitrária.

A chegada, finalmente, de um partido de esquerda brasileiro ao poder, em 2003, vitalizou o desejo de alguns gestores em construir algo verdadeiramente novo num Brasil traumatizado por 20 anos de

ditadura militar seguidos por governos neoliberais. Na esfera da cultura, especificamente do audiovisual, a equipe que levou adiante o DocTV tinha forte entusiasmo em fomentar novas ideias que dialogassem com o que era considerado mais inventivo naquele momento; seu objetivo não era exaltar o governo no plano do discurso dos seus filmes, mas buscar um aprofundamento no campo estético, através da reflexão e pesquisas formais e sensoriais, procurando tirar o documentário daquele lugar geralmente associado a estratégias enfadonhas de abordagem, como entrevistas pouco originais ou a voz expositiva do modelo jornalístico.

Com o resultado da primeira edição do DocTV, viu-se que boa parte dos filmes parecia buscar "expressar a visão que as pessoas tinham de programação de TV pública", como avalia Paulo Alcoforado, coordenador executivo das primeiras edições do DocTV. Assim, sentiram necessidade de aproximar o "debate estético" das produções. Naquela época, Alcoforado diz que estava completamente envolvido com o estudo do documentário, desde quando fora aluno do Instituto Dragão do Mar, em Fortaleza, entre 1998 e 2000, a quando, ao mesmo tempo, passou a escrever na Revista Sinopse (USP), chegando a integrar seu conselho editorial. A questão estética, portanto, era especialmente relevante para ele quando assumiu a coordenação executiva do DocTV, que o encontrou profundamente motivado a colocar em prática o que acreditava. Assim, os regulamentos das edições seguintes do Programa foram se adequando a uma nova maneira de formatar os projetos, passando a exigir informações agora consideradas relevantes para a explanação da forma, como "a visão original do realizador". Com a mesma intenção, foram também incorporadas as "oficinas de desenvolvimento de projeto", onde se discutiam os formatos dos

documentários (ALCOFORADO, 2012).

Alcoforado observou que os filmes da primeira edição pareciam querer corresponder a uma expectativa do que deveria ser um documentário para TV pública (salvo poucas exceções), o que o levou, juntamente com sua equipe, a apresentar alterações no regulamento a partir da segunda edição, que passou a exigir itens que estimulavam o exercício de expressar ao máximo possível a forma como seria executada a proposta. Além disso, foram implantadas oficinas de desenvolvimento de projeto, ministradas por cineastas experientes com o propósito de debater questões relacionadas ao pensamento contemporâneo sobre documentário e que os realizadores deveriam, obrigatoriamente, frequentar antes das filmagens. Logo na segunda edição, diz Alcoforado, já se percebia reflexo das alterações através dos filmes produzidos, destacando-se o cearense *Vilas volantes - o verbo contra o vento* (Alexandre Veras, 2005) e o mineiro *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, 2005).

Alcoforado estava naquele momento, particularmente, absorto em reflexões estéticas sobre o documentário, tanto que: "você não vai encontrar nos regulamentos do DocTV, da terceira ou quarta edição, palavras como 'tema' e 'roteiro'. O que interessava era a visão original a respeito disso", diz ele. Na terceira edição, "a gente quis forçar muito a mão para o dispositivo", continua, exemplificando com o piauiense *Um corpo subterrâneo* (Douglas Machado, 2006), o pernambucano *Uma cruz, uma história e uma estrada* (Wilson Freire, 2006) e o amapaense *Alô, alô Amazônia* (Gavin Andrews, 2006), três espécies de *road movies* que buscam o acontecimento no processo da filmagem: "a gente tinha conseguido o que queria, que era a consciência do dispositivo, a consciência da forma, da estratégia de abordagem". Mas também

reconhece que “a gente forçou a mão no DocTV III. O resultado veio como a gente queria, só que a gente viu também que havia, em alguns casos, uma hipertrofia do dispositivo”. O risco era a aleatoriedade, que variava de níveis de filme para filme: “precisa ser consistente, não pode ser qualquer coisa aleatória, tem que ter alguma promessa de revelação”. Para conter os níveis exagerados de aleatoriedade, o regulamento da quarta edição, diz Alcoforado, é novamente alterado, passou a solicitar a descrição da “ideia audiovisual” e “o tema de importância”. Isso vinha como “uma ideia de recuo, não em relação ao estímulo do dispositivo, ele continua ali, mas ele vinha como uma espécie de ponderação ou de critério para usar o dispositivo” (ALCOFORADO, 2012).

Nota-se, na fala do gestor, especial atenção ao recurso do dispositivo, como algo que, por si, fosse uma conquista valorosa. Em alguns momentos, entretanto, a busca experimental gerada por uma demanda excessiva por criatividade, ocasiona artificialidades e conflitos estéticos.

No recente documentário brasileiro ou pelo menos em parte da produção que tem recebido atenção em análises de pesquisadores e críticos, tem-se verificado a presença de narrativas diversificadas, ora subjetivas ou reflexivas –centradas ou não na primeira pessoa–, ora influenciadas pelo estilo direto ou orientadas por métodos e formatos de outras artes. Em geral, há influxos da antirrepresentação (distanciamento do saber documental, estabelecem novas formas de se relacionar com o espectador; a mediação é o que interessa porque explicita a natureza falsa de toda imagem), influxos da construção do acontecimento (dispositivo), influxos da escala micro (sujeitos singulares).

Alguns DocTVs III, edição a qual eu me detive especialmente, correspondem a essa expectativas; outros não. Para o propósito deste texto, destacarei dois filmes dessa edição produzida em 2006: *Handerson e as horas* (Kiko Goifman, SP) e *O crime da Ulen* (Murilo Santos, MA).

Mais do que se interessar em observar a realidade cotidiana daquele universo ou cutucar um problema social, *Handerson e as horas* promove um encontro em que ele próprio é personagem, talvez o principal –busca uma estratégia de abordagem original, com olhar subjetivo, ao tomar aquela experiência como sua também. Buscou-se, mas as conversas e as imagens nada essenciais pouco encontraram. O argumento inicial, fundamentado pelas informações dos tantos letreiros, que parecia nos convidar a imergir no mundo violento, inseguro e desconfortável do longo tempo passado no trânsito paulistano, foi abandonado. Predominou a celebração de um grupo feita por conta da filmagem – um dia especial para alguns. Em *Handerson e as horas*, o argumento não se preocupou em se perder. O método de risco, fundado em dispositivos rígidos, embora aleatórios, não é incomum na filmografia do diretor, mas neste filme a aposta não foi alta, não foram dadas condições austeras a serem cumpridas, o que se largou foi o argumento.

Em *O crime da Ulen* são usados artifícios mais convencionais na estrutura do documentário para apresentar a desconhecida história de José Ribamar Mendonça que, em 1933, assassinou Harold Kennedy, suposto herdeiro da famosa família estadunidense. Harold era contador da empresa Ulen, empresa dos Estados Unidos contratada na década de 1920 pelo governo maranhense a prestar serviços de infraestrutura, como energia, saneamento e transporte, recebendo um terço do

orçamento do estado. O serviço era mal feito e a empresa humilhava seus empregados. O funcionário José Ribamar, ao reclamar por ter sido demitido sem seus direitos trabalhistas assegurados e sem receber os últimos três meses, desentendeu-se com o contador e acabou atirando nele antes que ele próprio fosse almejado. A empresa, que continuou atuando no estado até 1948, tentou por muitos meios condenar Ribamar em sucessivos processos, mas Ribamar, elevado a mártir pela população, que viu heroísmo em seu ato de enfrentamento, foi absolvido em todos os três julgamentos do qual participou.

O uso de determinados artifícios estilísticos não é garantia de melhores resultados e nos leva a pensar sobre a inevitabilidade de lidar com as marcas próprias deixadas pelas diferenças e necessidades de cada região e de cada realizador, que diferem em relação às experiências. Quando Kiko Goifman discute a ineficiência do trânsito em São Paulo, essa é uma história que todo brasileiro já conhece. Murilo Santos, ao falar da insubmissão de José Ribamar Mendonça apresenta um personagem e uma história desconhecidos.

O caos do trânsito em São Paulo é um fenômeno conhecido por todos. Que o diretor se sinta motivado a levar esse argumento em *Handerson e as horas* sob um dispositivo que vai levar a impressões ao invés de usar uma narrativa convencional com dados pontuais, satisfaz sua necessidade de experimentar formas e sensações num contexto amplamente familiar a todos. Mas a história de um funcionário em São Luís dos anos 1930 alçado a herói pela população por enfrentar a arrogância imperialista, é desconhecida pelo país, até mesmo pelos próprios maranhenses. A opção estilística do diretor por entrevistas e encenações parece satisfazer melhor sua necessidade de apresentar o fato pela primeira vez.

O DocTV foi um programa pensado, amadurecido ao longo das edições, foi muito além da burocrática seleção de projetos; com apenas quatro edições, seus resultados quantitativo e qualitativo ficarão como exemplo de política pública das mais marcantes e acertadas realizadas no país, sobretudo pela promoção da regionalização, cujos resultados impactaram fortemente estados sem nenhuma tradição em produção. Ao trazer esses dois breves exemplos que poderiam se multiplicar no universo de filmes do DocTV, pretendi questionar a política de regionalização que o Programa praticou, tanto por meio de oficinas quanto pelo processo seletivo, concedendo autorização aos cineastas "periféricos", estimulando seu alinhamento à estética dominante do momento, aquela que ressoa no centro do país, promovendo uma espécie de regionalização colonizada.

A história tem demostrado que não se transportam modelos de uma realidade a outra sem que sofram interferências. Basta pensar no cinema direto/verdade dos anos 1960 que acontecia nos Estados Unidos e na Europa, especialmente na França: a influência chegou ao Brasil com contornos próprios, bem diferente do não intervencionismo do cinema de Drew/Leacock e também da explicitação dos métodos de Rouch/Morin.

Referências

ALCOFORADO. Paulo. ***Entrevista presencial***, no Rio de Janeiro, no dia 18/10/12.

BERNARDET, Jean Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

CAETANO, Maria do Rosário (org.). *DocTV*: operação de rede. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2011.

FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª ed., 2001.

MATTOS, Carlos Alberto. *Um dia no mosteiro.* Publicado em 13 set. 2008. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/post.asp?cod_post=126085>. Acesso em: 14 set. 2008.

Cinemas Mercosulinos: políticas culturais, desglobalização e identidades

Rosângela Fachel de Medeiros

Mercosul – integração regional e identidade nacional

Em 1991, inspirados pela experiência do Mercado Comum Europeu e pelo aumento de intercâmbio regional no pós-ditaduras, Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai criaram o Mercado Comum do Sul – Mercosul, visando: a integração dos países através da livre circulação de bens, serviços e fatores produtivos; o estabelecimento de uma Tarifa Externa Comum (TEC) e a adoção de uma política comercial comum; a coordenação de políticas macroeconômicas e setoriais e a harmonização de legislações nas áreas pertinentes.

A conformação geopolítica do Mercosul se constrói na esteira de outras configurações que igualmente partem de um contexto geográfico como: Cone Sul, Unasul, dando visibilidade não apenas a uma unidade geográfica (paisagem, ambiente, território, região e/ou lugar), mas também a características políticas, histórias e culturais comuns. Criado dentro de uma concepção neoliberal com a missão de realizar uma integração econômica e comercial, o Mercosul, a princípio, não desenvolveu políticas específicas para as Indústrias Culturais. As

questões relacionadas às produções audiovisuais estavam incluídas nas disposições gerais para as questões culturais e apenas tornaram-se objeto de discussão no final dos anos 1990. Como destaca Octavio Getino:

> En la mayoría de los esquemas subregionales de integración, la dimensión cultural, aun que ella esté formalmente presente, se halla lejos de ocupar un lugar destacado en las agendas de negociación de los gobiernos, y las políticas culturales han provocado jerarquizado tradicionalmente sólo algunas expresiones artísticas o folklóricas (...) mientras han dejado casi siempre de lado las manifestaciones relacionadas con los medios de comunicación y las industrias culturales, es decir, con aquellos campos de la cultura que más han contribuido a la intercomunicación y al conocimiento de los diversos imaginarios colectivos. (GETINO, 2005)

As questões referentes às Indústrias Culturais[132], à integração cultural e artística da região e à produção e circulação de bens culturais mercosulinos foram, gradativamente, ganhando espaço nas discussões do grupo. Pois, como afirma Rodrigo Cañete, na contemporaneidade, em um mundo cada vez mais globalizado:

> la producción y consumo de bienes culturales nacionales resultan claves fundamentales en el proceso dinámico y permanente de construcción de nuestra identidad. Frente a ese mundo, la cultura es lo que nos distingue y a la vez nos acerca. (...) La identidad cultural nos da entidad y nos integra, nos hace sentir parte de un todo, tener nuestro lugar en el mundo (CAÑETE, 2002).

Em resposta a esse mundo que, apesar de cada vez mais conectado e inter-relacionado, segue fragmentado e excludente, surgem processos de afirmação do "local", nos quais as Políticas Culturais[133] tentam

enfrentar a rigidez do mercado e da globalização, principalmente, em relação às Indústrias Culturais. E o cinema enquanto constructo que está no entrecruzamento entre o cultural e o comercial vem tornando-se objeto de várias Políticas Culturais, uma vez que é um setor decisivo para o projeto de integração regional, tendo em vista as dimensões: econômica (a abertura de mercados) e cultural (a busca por promover uma identidade regional) (Canclini; Moneta, 1999). Pois, como coloca Getino:

> Desde hace más de un siglo, el cine forma parte del amplio campo de las Industrias Culturales (IC) donde convergen sus dos principales dimensiones – tangible e intangible– que posibilitan su existencia económico-industrial e ideológico-cultural. En lo referente a su impacto sociocultural estas industrias han constituido en el siglo XX el más poderoso recurso que tuvieron las sociedades latinoamericanas para automanifestarse en sus procesos identitarios y para comunicarse, tanto en el plano local como a escala regional y mundial (GETINO, 2007)

O cinema como ferramenta de integração – a criação da Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosul (Recam)

O cinema de um país, de uma região ou de um continente participa de sua autorrepresentação simbólica e da geração do sentimento de pertencimento de seus cidadãos. Nesse sentido, em 2003, o *Grupo del Mercado Común* criou uma entidade direcionada à produção audiovisual, a *Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur* (Recam). Com três princípios norteadores: reciprocidade, complementaridade e

solidariedade, a Recam almeja: adotar medidas concretas para a integração e complementação das indústrias cinematográficas e audiovisuais da região; reduzir as assimetrias que afetam o setor; harmonizar as políticas públicas e os aspectos legislativos do setor; impulsionar a livre circulação de bens e serviços cinematográficos e audiovisuais; implementar políticas para a defesa da diversidade e da identidade cultural dos povos da região; trabalhar em favor da redistribuição do mercado cinematográfico por condições de equidade para as produções nacionais e seu acesso ao mercado; garantir o direito do espectador a uma pluralidade de opções que incluam especialmente expressões culturais e audiovisuais do Mercosul. Integram a Recam as Autoridades Nacionais do cinema e audiovisual dos países membros do Mercosul: Argentina, Brasil, Paraguai, Uruguai e Venezuela, bem como dos países que participam como Estados Associados: Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru.[134]

A produção cinematográfica mercosulina vive, atualmente, um momento ímpar de produtividade decorrente das múltiplas políticas de fomento, que parecem responder ao clamor de enfrentamento à transnacionalização promovida pelas *majors*,[135] lançado por Geroge Yúdice:

> De ahí la necesidad de políticas culturales ya no sólo nacionales sino también regionales y supranacionales, que faciliten la creación de mercados en los que se intercambien los productos de agentes culturales residentes en diversos países. Pero esta integración cultural no puede limitarse a la lógica económica de comercio que deriva de la globalización liderada por Estados Unidos. Lo que se propone aquí es otro tipo de intercambio: de valores y experiencias, que se comunican mejor en las artes y las industrias culturales que en cualquier otro medio. (YÚDICE, 2002).

No entanto, apesar das várias ações de incentivo à produção cinematográfica mercosulina, ainda há muita assimetria entre as indústrias cinematográficas da região e a circulação intrarregional dos filmes mercosulinos é quase insignificante. E mesmo no contexto dos cinemas nacionais, estas obras, em sua maioria, estão relegadas às salas marginais ao circuito comercial e a poucos espectadores.

Qual a identidade dos Cinemas Mercosulinos Contemporâneos?

Quando falamos em Cinemas Mercosulinos estamos agregando a produção cinematográfica da região a partir de um recorte geopolítico. Isso, no entanto, não significa uma classificação arbitrária, uma vez que a congregação dos países para a formação do Mercosul resultou de interesses, características e problemas compartidos. Desta forma, são cinemas mercosulinos aqueles produzidos pelos países do Mercosul – Estados Partes: Argentina, Brasil, Paraguai, Uruguai, Venezuela e Bolívia (em processo de adesão); Estados Associados: Chile, Colômbia, Equador, Peru, Guiana e Suriname, os quais, à exceção dos dois últimos, integram a Recam. Os cinemas mercosulinos abarcam, então, os cinemas nacionais e transnacionais da região e estão abarcados no âmbito dos cinemas sul-americanos, latino-americanos e ibero-americanos, articulando assim várias instâncias: políticas, sociais econômicas, culturais e identitárias (nacionais, regionais e linguísticas).

Se geopolítica e economicamente é fácil classificarmos um filme mercosulino, ao identificarmos que um de seus produtores pertence a um país do Mercosul, culturalmente lidamos com questões mais complexas, uma vez que a produção cinematográfica da região

congrega cinemas de países que, apesar de possuírem elementos comuns, são culturalmente heterogêneos. Assim, mais do que questões culturais, o que une os Cinemas Mercosulinos, e norteia os trabalhos da Recam, é o fato destes cinemas não serem indústrias autossuficientes, sendo dependentes de Políticas Culturais nacionais e/ou transnacionais, principalmente, através de acordos de coprodução. A coprodução tem sido a estratégia utilizada por quase todos os cinemas que tentam existir fora do contexto hollywoodiano[136] e vem crescendo no contexto ibero-americano desde a década de 1990 (SOLOT, 2011), principalmente, como forma de amenizar o desnível existente entre as indústrias cinematográficas dos países da região.

A ideia de coprodução abrange toda a forma de participação financeira, criativa ou técnica envolvida na realização de um filme, podendo ser entre os setores públicos e privados de um mesmo país, ou entre produtoras de dois ou mais países. Quando um filme ou um projeto é agraciado por um acordo de coprodução internacional em que dois ou mais países cooperam e reúne recursos para promover suas expressões culturais, ele passa a ser reconhecido como obra nacional em todos os países que o coproduziram, estando assim credenciado a usufruir de suas Políticas Públicas de fomento ao setor. Resultantes dos processos de globalização econômica, fluxo de bens materiais (equipamentos, técnicos, profissionais, artistas, dinheiro, etc.), e da mundialização cultural, fluxo de bens simbólicos (cultura, estética etc.) (Ortiz, 2003), as coproduções colocam em debate fronteiras geográficas, políticas, econômicas, culturais, sociais e identitárias. E instauram-se, por exemplo, questionamentos quanto ao investimento nacional na realização de coproduções ao invés de centrar-se em projetos e obras "exclusivamente" nacionais, retomando a discussão acerca da definição

de cinema nacional. Por outro lado, a coprodução como ação que objetiva fortalecer a interação entre cinemas nacionais, ajudando o desenvolvimento mútuo destas indústrias cinematográficas e contemplando culturas e processos de interculturalidade marginais à globalização hollywoodiana, se encaixa perfeitamente ao projeto mercosulino tanto no âmbito econômico quanto no âmbito cultural. Uma vez que as coproduções mercosulinas, além da união de forças econômicas, buscam promover a integração cultural e identitária regional, respeitando as heterogeneidades existentes entre os países, culturas e povos da região.

Os filmes mercosulinos são então em sua maioria coproduções entre dois ou mais países da região ou, também (e frequentemente), entre um ou mais países da região e outro país de fora da região. Em decorrência desta heterogeneidade, preferimos falar em Cinemas Mercosulinos, utilizando o plural para sinalizar a multiplicidade e a diversidade destes cinemas.

O evidente desenvolvimento dos Cinemas Mercosulinos ocorrido nos últimos dez anos em decorrência das Políticas Culturais, que incrementaram a produção cinematográfica, resultou na maior participação e destaque dos filmes mercosulinos em festivais e fomentou a criação de inúmeros eventos dedicados aos Cinemas Latino-americanos. No entanto, apesar do reconhecimento de crítica, dos vários prêmios e do prestígio internacional, os Cinemas Mercosulinos ainda estão em grande desvantagem em relação às produções hollywoodianas quando o assunto é bilheteria. A hegemonia das *majors* revela-se duplamente perversa, pois além de dificultar a chegada dos filmes às plateias, acostuma e treina os espectadores ao padrão hollywoodiano, no que o cineasta argentino Fernando Solanas

denominou de “colonização do olhar”. Assim, não por acaso, os maiores sucessos de bilheteria nacional dos Cinemas Mercosulinos são, geralmente, alcançados por produções de apelo popular, cinema de “entretenimento”, destinado, exclusivamente, ao mercado cinematográfico nacional, que costumam repetir o modelo estético, narrativo e comercial hollywoodiano.

O que nos leva à constatação de que as produções cinematográficas mercosulinas estão, de maneira geral, divididas em dois modelos: o cinema de “entretenimento” de cunho comercial/popular e estética hollywoodiana, que visa o grande público e o sucesso comercial; e o cinema de “arte” de cunho autoral/artístico e esteticamente mais ousado, que se destinaria aos festivais; questão que tem acirrado a discussão acerca do tipo de filme que se deseja como representante do Cinema Nacional e/ou Mercosulino e, por conseguinte, do tipo de filme que deve ser financiado pelas Políticas Culturais, uma vez que - em todos os editais e acordos destinados ao fomento do setor - as questões identitárias e culturais são consideradas decisivas para a eleição de um projeto. Anseio que eclodiu na década de 1960 e que foi compartilhado por vários realizadores latino-americanos, como Glauber Rocha (Brasil), Fernando Solanas e Fernando Birri (Argentina), Miguel Littín (Chile), e Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea (Cuba). Esses e outros cineastas latino-americanos ansiavam criar cinemas que, além de consolidarem identidades próprias no panorama internacional, fossem esteticamente originais e confrontassem o colonialismo cultural gerado pela hegemonia da estética comercial/popular do cinema estadunidense (hollywoodiano).

Além disso, a própria condição de serem essas produções quase em sua totalidade dependentes de Políticas Culturais e de incentivos

públicos é questionada, tomando o modelo da industrial autossuficiente hollywoodiano como meta. No ataque e na defesa de cada um desses modelos se articulam fatores econômicos, sociais, políticos, culturais, artísticos e identitários. E as relações de aproximação e de distanciamento ao modelo hollywoodiano (estético e comercial) em processos de cópia ou de transculturação (Rama, 2008) estão no centro da discussão e da definição das identidades desses cinemas que, assim como as literaturas da região, estão "entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão" (Santiago, 1978: 25).

A natureza transnacional dos Cinemas Mercosulinos, além de colocar em discussão a estrutura política e econômica das indústrias cinematográficas (Nacionais, Regionais, Internacionais e Transnacionais), sugere uma possibilidade real de integração cultural regional, na qual além da união de forças financeiras aconteça o diálogo, o imbricamento e o resgate de culturas e de identidades na configuração de identidades mercosulinas híbridas e compósitas. O que, no contexto dos cinemas nacionais que compõem os Cinemas Mercosulinos, torna as questões de identidade (nacional e cultural) ainda mais complexas e movediças, mas, ao mesmo tempo, mais imperativas, instigando novas discussões sobre conceitos como: Identidade, Nação, Região, Lugar, e, principalmente, sobre a ideia de Cinema Nacional.

Políticas Culturais e a configuração dos Cinemas Mercosulinos

Muito antes da criação do Meercosul, já havia tentativas de

produzir um maior intercambio entre as indústrias cinematográficas da América Latina. E, gradativamente, a percepção da importância da atividade cinematográfica para o desenvolvimento cultural dos países e de suas identidades no contexto latino e ibero-americano impulsionou políticas regionais de fomento. Um momento importante no processo de colaboração regional para o desenvolvimento do setor foi a criação, em 1989, da *Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica* (Caci), posteriormente renomeada *Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica* (Caaci),[137] que, já em sua primeira reunião, firmou o *Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica* com o objetivo de promover o desenvolvimento cinematográfico da região e, principalmente, dos países com infraestrutura insuficiente, contribuindo para o desenvolvimento da comunidade cinematográfica dos Estados Membros.

Já sob o contexto do Mercosul, em 1992, foi criada a Reunião Especializada em Cultura para promover a difusão cultural dos Estados Parte, a qual foi substituída, em 1995, pela Reunião de Ministros e Responsáveis de Cultura. Neste mesmo ano na reunião de Buenos Aires fez-se referencia pela primeira vez ao "Mercosul Cultural", dando visibilidade à dimensão cultural dos processos de integração. E, em 1996, foi criado o Parlamento Cultural do Mercosul (Parcum) com o objetivo principal de compatibilizar as legislações culturais dos países para promover: a livre circulação de bens e serviços culturais; a proteção e difusão do patrimônio cultural; a promoção e consolidação das Indústrias Culturais; e o envolvimento dos meios de comunicação na difusão cultural da região. Ainda neste mesmo ano, foi criado o "Selo Mercosul Cultural" e assinado o Protocolo de Integração Cultural do

Mercosul, com o intuito de transcender o âmbito comercial, criar espaços culturais e priorizar coproduções de ações culturais. Pois, como diz o Protocolo: *la cultura constituye un elemento primordial de los procesos de integración, y (...) la cooperación y el intercambio cultural generan nuevos fenómenos y realidades* (Protocolo de Integración Cultura del Mercosur, 1996).

Um marco no desenvolvimento da produção cinematográfica ibero-americana foi a criação do *Fondo Iberoamericano de Ayuda Ibermedia*[138] pela Caaci, em 1997, com os objetivos de financiar a coprodução de filmes ibero-americanos, reforçar e estimular a produção e distribuição dos produtos audiovisuais nos países ibero-americanos, fomentar a sua integração em redes supranacionais de empresas de distribuição ibero-americanas e incrementar sua promoção. Em 1999 simpósio *Cinema e Vídeo no Mercosul Cultural: a integração pela imagen* discutiu-se a necessidade de regulamentação da livre circulação de bens e serviços voltados para o setor, a formação de um fundo para a realização de coproduções, a criação de incentivos à distribuição e o estímulo aos exibidores para a projeção desses filmes. Em 2000, foi criada a *Asociación de Productores Audiovisuales del Mercosur* (Apam). E, em 2003, o *Grupo del Mercado Común* originou a Recam, que em sua terceira reunião, em 2004, criou o *Observatório Mercosur Audiovisual* (OMA) com o intuito de obter, processar e disponibilizar dados e informações do audiovisual e do cinema do Mercosul e contribuir com o desenvolvimento da produção e com a integração da indústria e da cultura audiovisual na região. Por fim, nesse mesmo ano, foi elaborada uma proposta de colaboração técnica cinematográfica e audiovisual entre o Mercosul e a União Europeia.

Na tentativa de amenizar a dificuldade de circulação

intrarregional das obras cinematográficas mercosulinas foi criado, em 2006, o "Certificado de Obra Cinematográfica Mercosul" para ser outorgado a filmes nacionais de países da região, que passariam, assim, a receber tratamento similar às obras nacionais nos demais Estados do Mercosul. E, nesse mesmo ano, foi firmado o *Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica*.

Em 2007, foi criado pela Recam o *Foro de Competitividad del Sector Cinematográfico y Audiovisual del Mercosur* com o objetivo de buscar soluções para os problemas de produção, distribuição, exibição e infraestrutura. No âmbito da produção, propõe incrementar as coproduções regionais e estimular o intercâmbio de experiências. Em relação à distribuição, objetiva promover a codistribuição através da associação de distribuidores independentes e a formação de consórcios regionais de distribuição para ampliar a difusão internacional. Quanto às dificuldades de exibição, propõe facilitar o acesso aos diversos mercados por meio do fomento à associação das cadeias de exibição cinematográfica nacionais da região, ao enlace entre distribuidores independentes e exibidores do Mercosul e a exibição televisiva de obras cinematográficas e audiovisuais mercosulinas. Em relação aos problemas de infraestrutura, pretende facilitar a circulação regional de obras em processo, integrando as nuvens tecnológicas digitais aos processos de produção distribuição e exibição cinematográfica na região. Ainda em 2007, em reunião do Caaci, foi assinado o *Acuerdo Iberoamericano de Coproduccion Cinematográfica*.

Em 2009, o *Programa Mercosur Audiovisual* iniciou a cooperação entre o Mercosul e a União Européia. Entre seus objetivos estão a harmonização das legislações, o fortalecimento do Observatório Mercosul Audiovisual (OMA), a circulação interna de conteúdos

próprios, a conservação do patrimônio regional e a capacitação técnica, artística e profissional. Também em 2009, um convênio entre o *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (Incaa), da Argentina, e *Le Marché du Film*, do Festival de Cannes, deu origem ao *Ventana Sur*, evento que promove a comercialização de filmes latino-americanos e luta contra a falta de distribuição comercial.

Qual o futuro dos Cinemas Mercosulinos?

O projeto dos Cinemas Mercosulino vem ganhando forma principalmente através da Recam, que atua como mediadora nas decisões cinematográficas e audiovisuais de cunho regional, na configuração de normativas regionais e de acordos bilaterais de coprodução e incentiva seus Estados Parte e Associados ao desenvolvimento de Políticas Públicas para o setor. Além disso, a Recam promove atividades e projetos direcionados a desenvolver e aprimorar a área do audiovisual e cria e disponibiliza dados referentes à produção cinematográfica da região. De maneira geral, as políticas audiovisuais do Mercosul centram-se em três eixos principais de ação: a criação de um mercado comum, a criação de um sistema de informação sobre a produção audiovisual da região e a cooperação com a União Europeia, principalmente, com os países ibéricos, Espanha e Portugal.

No entanto, poucos filmes mercosulinos atingem grandes audiências nacionais; a circulação intrarregional e internacional destas obras é quase insignificante e ainda há uma grande assimetria entre as indústrias cinematográficas dos países da região, uma vez que Argentina e Brasil juntos são responsáveis por mais de 80% da produção. Neste contexto, a Recam fomenta duas propostas que ainda

não conseguiu implementar: a criação de fundos cooperativos para a produção cinematográfica e a cota de tela regional.

O desejo de constituir um fundo regional para a produção fundamenta-se na grande assimetria entre as indústrias, mercados e políticas cinematográficas dos países da região. E parece responder à proposta de Yúdice de que: *El diseño de políticas culturales a escala regional debe tener en cuenta las asimetrías entre los grandes países de la región y los más pequeños* (YÚDICE, 2002). Na visão do autor, os acordos regionais (como o Mercosul) e os foros multilaterais devem estabelecer políticas de "discriminação positiva", que favoreçam os países que não possuem as mesmas condições de produção nem tampouco de distribuição e que sequer possuem um público interno capaz de amortizar os custos da produção e da gestão cultural (YÚDICE, 2002).

Já a cota de tela tem sido uma questão mais delicada, uma vez que os empresários das áreas de distribuição e de exibição consideram autoritárias as intervenções do estado nesse sentido. E, para muitos, a cota de tela não resolveria o verdadeiro problema que é a falta de interesse dos espectadores pelas obras nacionais e mercosulinas. Além disso, os produtores não têm interesse em que as cotas de tela de seus países contemplem também produções de outros países do Mercosul. Conforme Líliana Mazure, presidente do Incaa, até 2013 um dos motivos para os problemas de distribuição intrarregional é o fato de os países da região se preocuparem apenas com a sua realidade; as decisões mais importantes referentes ao setor (regulamentação, financiamento da produção, cota de tela e as políticas para formação de público) são tomadas por cada um dos países e tendem a ser restritas a sua indústria nacional. Posicionamento que está arraigado à dificuldade de instalar

um espaço regional como destinatário de políticas públicas. Pois, como assinala Alejandro Grimson: *incluso entre quienes tienen una visión muy positiva de la integración regional, los intereses y sentimientos nacionales predominan sobre los regionales* (GRIMSON, 2007, p. 585).

Nessa perspectiva, a distribuição e a exibição, que fazem o enlace entre as produções cinematográficas e o público, são os elos mais frágeis da cadeia que almeja consolidar e desenvolver os Cinemas Mercosulinos. Há uma hegemonia do cinema hollywoodiano na oferta e na demanda de filmes, decorrente do controle quase absoluto das *majors* na distribuição e na programação das salas de cinema. A dificuldade de distribuição e de exibição inibe o intercambio artístico e faz com que a maioria do público mercosulino desconheça a produção cinematográfica de seus vizinhos e de seu próprio país. Cria-se então um círculo vicioso no qual a falta de distribuição/exibição resulta em falta de público e a falta de público justifica a falta de distribuição/exibição. Em decorrência dessa situação, criar público para os cinemas mercosulinos, descolonizando o olhar do espectador habituado ao modelo hollywoodiano, é uma pauta importante a ser pensada pela Recam.

As Políticas Culturais para os Cinemas Mercosulinos perpassam questões geográficas, culturais, econômicas, políticas, sociais e identitárias na tentativa de fomentar o setor em todas as suas etapas. E as propostas apresentadas pelos acordos e editais parecem contemplar todas as necessidades desses Cinemas, estando notoriamente engajadas na configuração e na reafirmação das identidades culturais dos países envolvidos em suas produções. No entanto, apesar das importantes discussões e das belas proposta delas decorrentes, sair do papel para ação ainda é um caminho complicado. E se um dos maiores obstáculos

para a consolidação de políticas culturais regionais para o setor é igualar, no pensar e no agir dos agentes públicos nacionais dos países da região as instâncias regional e nacional; essa é uma questão delicada e controversa, mas imperativa para o projeto de desenvolvimento dos cinemas da região. Conforme análise de Hernán Galperín (1998), a maneira como os tratados de integração regional lidam com a indústria audiovisual e os resultados que obtêm estão condicionados a três fatores: a estrutura industrial de cada país, as políticas domésticas sobre o setor e as distâncias culturais existentes entre estes países. Dessa forma, para compreendermos como funcionam (ou não) as ações regionais, bem como para criarmos propostas regionais para o setor é preciso entender a forma como funcionam (ou não) as indústrias cinematográficas dos países envolvidos nessas possíveis ações de integração.

Referências

CANCLINI, Nestor; MONETA, Carlos Juan (org.). *Las industriais culturales em la integración latinoamericana.* México: Grijalbo/Sela, 1999.

CAÑETE, Rodrigo. "En contra del *default* cultural". In: *Clarín.com*, 08 mai. 2002. Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/2002/05/08/0-02215.htm>. Acesso em: 07 set. 2013.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural.* Cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.

GETINO, Octavio. Negociación e integración en el sector cinematográfico y audiovisual en los países del Mercosur. Antecedentes y experiencias. 2005. Disponível em: <http://www.oma.recam.org/estudios/getino_negoc_integr_cine_merco Acesso em: 22 out. 2013.

_____. Producción, mercados y proyectos de integración cinematografica en los paises del MERCOSUR. *Seminario Internacional "Economía de la Cultura"***,** Ministerio de Educación, Recife, Brasil, 16-19 fev. 2007.

GRIMSON, Alejandro. *Pasiones nacionales: política y cultura en Brasil y Argentina***.** Buenos Aires: EDHASA. 2007.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PROTOCOLO DE INTEGRACION CULTURAL DEL MERCOSUR, *Reunião de Ministros da Cultura*, Fortaleza, 1996. Disponível em: <http://www.mercosur.int/msweb/Normas/normas_web/Decisiones/ES Acesso em: 23 mar. 2014.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en la América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SOLOT, Steve (org.) *Mecanismos Actuales de Financiación de Contenidos Audiovisuales en Latinoamérica.* Rio de Janeiro: Editora LATC, 2011.

YÚDICE, George. Las industrias culturales: más allá de la lógica puramente económica, el aporte social. Pensar Iberoamerica. *Revista de Cultura:* Nº 1. jun/set, 2002.

Curadoria e Programação nas Salas de Repertório: Possíveis Abordagens

Mateus Nagime

O que é curadoria e como ela se aplica na programação de filmes? Enquanto existem pouquíssimos trabalhos acadêmicos sobre o assunto, as atividades de programação e curadoria, mesmo apresentando características próprias, se confundem muitas vezes no dia a dia de cinematecas e outras instituições. Afinal, são coisas diferentes ou mera questão de nomenclatura?

Ficaremos aqui restritos às atividades de programação cinematográfica em salas de repertório e como sua curadoria é desenhada. Como afinal, então diferenciar um curador e um programador? Ela é diferente numa cinemateca, em um centro cultural ou em uma sala de cinema comercial? Existem pontos de contato, objetivos similares ou se tratam de propostas diferentes de se lidar com um corpo de trabalho? Ou são duas nomenclaturas para (basicamente) a mesma função? Provavelmente, o senso comum diria que um curador cumpre uma agenda, enquanto um programador apenas enche uma agenda. Seria essa uma definição válida?

O que é uma curadoria?

Enquanto existem muitos trabalhos realizados sobre curadoria de arte, sua transição para o meio cinematográfico não é feita de modo suave, sendo necessário respeitar as diferenças intrínsecas ao cinema. Assim, o lançamento de *Film curatorship: archives, museums and the digital marketplace* (CHERCHI USAI, et al., 2008) foi marcante para a área. Mais do que tentar criar uma definição fechada para o que seria a curadoria cinematográfica – algo que eles acabam propondo no fim – , os veteranos arquivistas Paolo Cherchi Usai e David Francis batem papo e trocam e-mails com os jovens colegas Alexander Horwath e Michael Loebenstein, originando um material rico e vasto para análise. Outros trabalhos se seguiram, geralmente em artigos para revistas especializadas. A maioria das publicações lançadas abordando o tema da curadoria nos arquivos de filmes se foca na programação, descrevendo e debatendo escolhas curatoriais envolvidas, estudando casos específicos ou grandes personalidades. Contam-se nos dedos os trabalhos que fazem uma análise mais abrangente. Por outro lado, por meio do conteúdo de seus sites, as principais salas de repertório, incluindo aí as cinematecas, estabeleceram uma maior conexão com o público e inspiraram programadores do mundo inteiro.

Cinematecas são arquivos fílmicos que possuem também uma sala de exibição, exibindo filmes de repertório. É importante neste momento definir salas de repertório como aquelas destinadas a mostrar filmes que não se encontram necessariamente no circuito comercial, novos ou antigos, e são um espaço para a exibição de títulos importantes e esquecidos da história do cinema, além de outras atividades culturais, tais como produção literária, reflexões, debates, cursos e análises – tudo no sentido de pensar e compreender como o cinema se insere na

sociedade.

Curadoria é uma atividade que nasceu com as primeiras coleções de arte, porém somente a partir da segunda metade do século XX a figura de um curador começou a ser considerada essencial no mundo das artes. A nomenclatura esconde uma questão muito mais ampla, pois a curadoria se exerce não simplesmente através de um título ou uma função e sim, a partir de uma prática.

Muitas vezes seu ofício é confundido com o de um programador ou organizador. Porém, ao contrário deste, confia-se ao curador o estabelecimento de "um fio condutor conceitual para organizar a mostra nos seus mais diversos aspectos" (Santos, 2011: 4). Enquanto o programador monta um programa sem levar em conta maiores questões, de forma burocrática e rotineira, o curador deve ter em mente vários fatores. Entre eles, a ordem dos produtos selecionados, o suporte, o local em que eles serão exibidos, as condições ambientais e espaciais envolvidas, a seleção e organização dos objetos, a descrição ou comentários visuais, sonoros ou textuais, atividades e objetos extraexibição, treinamento de funcionários responsáveis por tirar dúvidas etc. Em suma, qualquer interferência que possa auxiliar na assimilação e compreensão da obra e do tema pelo espectador e que faça com que ele possa relacioná-los a um contexto mais amplo, seja ele social, político, artístico, cultural, pessoal, profissional ou meramente cinematográfico.

O trabalho de curadoria tem como principal função, independentemente do perfil da instituição, servir como uma ponte entre a arte e o público, como um filtro que ajude o espectador a contextualizar a obra que está sendo apresentada, apontar caminhos, seja de forma direta (através de palestras, debates ou textos) ou de

forma indireta, deixando suas escolhas de programação guiar o espectador. A curadoria não deve ser restritiva, deve levar o público a interpretar a obra por si só, através de pistas, sugestões, desafios. A curadoria bem-sucedida é aquela que auxilia o público na avaliação do material apresentado (e seu conteúdo), mas não impõe um gosto ou exigência pré-concebidos.

A curadoria não precisa ser realizada por apenas um funcionário ou mesmo um grupo. Toda a equipe da instituição pode propor ideias, apontar caminhos. Ao mesmo tempo em que o curador deve estar aberto a sugestões e tendências, seria bom tomar cuidado para não se abrir demais e assim deixar escapar a direção e o rumo da instituição. Ele deve tomar uma decisão consciente de todos os riscos, desafios e armadilhas e defendê-la.

O trabalho de curadoria não tem fim, o que permite que, naturalmente, instituições e profissionais mudem de ideias quanto a práticas e visões de trabalho, alterem o percurso, tomem atitudes completamente novas e por vezes contraditórias com relação a ações anteriores. Tal mutação, a ser pensada cuidadosamente, reforça o papel de agente de informação e conhecimento por parte da instituição quando explicada de forma transparente ao público, mesmo que não sejam necessários os detalhes ou pormenores de tais mudanças de posição.

É seu dever, portanto, perceber os rumos e destinos da instituição e do ambiente social no qual ela está inserida. Isso não se restringe ao ambiente geográfico (o bairro, a cidade, o país etc.); hoje, num mundo globalizado, informações e sensações são trocadas rapidamente e fenômenos surgem constantemente. Uma boa curadoria é aquela que consegue dialogar com este novo mundo que surge a cada dia, com

ousadia e cautela para não se afobar em tentar ser moderna e perder a dimensão de seu trabalho.

Adam Sekuler, diretor de programação do Northwest Film Forum, em Seattle, EUA, destaca que a maioria dos filmes de repertório ainda está esperando ser (re)descoberta e que as cópias desses filmes podem se perder com o tempo se nenhuma ação for tomada. Programar, para ele,

> sempre se trata de descobertas, evitar redundâncias, colaborando e permanecendo ágil. (...) Para séries temáticas ou que abordam um país eu programo títulos que são difíceis de se encontrar e estão indisponíveis em DVD, geralmente trazendo cópias do exterior. Quero que a audiência sempre encontre algo inesperado. Ao exibir filmes canônicos, insisto em adicionar um elemento na programação que a audiência não encontraria de outra maneira, seja ao prover um amplo contexto na forma de textos por escrito ou disponíveis no *blog*, seja por trazer um crítico local, um estudioso ou alguém envolvido na produção para apresentar a sessão. Nós acreditamos que é importante trabalhar com outras organizações na cidade. Isso faz com que novos espectadores venham e permite apresentações relacionadas a fatores não-cinematográficos, como o contexto, etc. (RAPFOGEL, 2010, p. 51)

As características específicas de um filme garantem que nem sempre ele estará disponível para exibição do modo originalmente concebido, seja por questões ligadas ao filme (material) ou à sala de projeção. Diante de tantos materiais que praticamente se confundem (uma cena a mais, um minuto a menos...) ou que possuem qualidades divergentes, é o curador quem deve escolher qual versão exibir e como explicar tal decisão ao público.

A curadoria deve propor que a programação de sua sala de cinema

consiga fazer dialogar as obras de um passado (recente ou não) com o momento, a cultura e o cinema atual. Para Hernani Heffner, conservador-chefe da Cinemateca do MAM e professor da PUC-Rio, a programação regular de uma cinemateca deve propor uma conversa e um debate para a atualidade, a fim que forme um público para ele intervir num debate sociocultural maior. "Ou seja, o que o público precisa ter como referência e como cultura para que ele possa de fato intervir na sociedade de uma maneira mais ativa, mais produtiva? Essa é a questão da curadoria" (HEFFNER, 2013).

Diferenças entre um programador e um curador

Antonio Rodrigues ao chamar João Bénard da Costa, uma figura mítica da curadoria cinematográfica em Portugal, de *programador* aponta que "programar cinema é, em parte, um jogo intelectual, em que se joga com ideias e com objectos, que são os filmes. As cartas podem sempre voltar a baralhadas e dadas, do mesmo modo ou de vários outros modos". Ele lembra que "um jovem espectador não pode ter acompanhado ciclos de cinema realizados dez ou quinze anos antes" e que "o facto de determinados ciclos (...), filmes terem sidos exibidos não mais implicava que não devessem voltar a sê-lo", completando que "o edifício ideal da programação era forçosamente incompleto, infindável, tinha de ser eternamente reconstruído, ampliado, retomado. Não era apenas uma entidade abstracta, era também uma ação concreta" (RODRIGUES, 2011, p. 109).

A diferença entre um programador e um curador faz mais sentido em uma instituição com arquivos de filmes, na qual prioritariamente são programados títulos da própria coleção. Traçando uma diferença,

David Francis relaciona o programador de filmes a alguém mais antenado com as tendências mundiais do que com o seu próprio arquivo, cujo maior conhecedor seria o curador. Ele argumenta que um programador tenta antever o que o público deseja e, portanto, uma sala lotada é o sinal evidente de uma programação bem feita. Já a curadoria não busca um sucesso imediato, mas a formação de um público, que pode ser grande ou não. O êxito de uma curadoria não pode ser medido quantitativamente, pois depende de como o espectador vai absorver o material apreendido (CHERCHI USAI, et al., 2008, p. 44-45).

É difícil, portanto, prever exatamente como se avalia uma boa curadoria. É impossível deixar de lado um papel subjetivo. Henri Langlois, fundador da Cinemateca Francesa, disse certa vez a Richard Roud, primeiro diretor do New York Film Festival, sobre uma exibição que promovia nesse festival e não foi muito bem recebida pelo público: "nunca se esqueça que a programação é feita para 10% do público. Nada importa, contanto que esta percentagem esteja contente" (ROUD apud RODRIGUES, 2012, p. 84). O próprio Langlois só se tornou célebre internacionalmente a medida que vários cineastas surgidos na França revelavam a influência da Cinemateca Francesa em sua formação.

Para João Luiz Vieira, professor da UFF e ex-curador da Cinemateca do MAM, a boa curadoria é aquela cuja programação ressoe no momento atual, apresentando filmes pertinentes ao presente, não importando a data de produção, utilizando o cinema para apresentar questões e levantar temas presentes na sociedade. Ele indica que (para) além de uma função educacional, os clássicos devem continuar sendo exibidos para que as novas gerações o conheçam, mas sem uma hierarquização, sem uma monumentalização. "O bom curador está atento a buscar, descobrir coisas, do presente ou do passado. Colocar

essas coisas em *contexto*. Essa é a marca de um bom curador e uma boa curadoria, esse colocar em contexto, é você estar falando para o seu tempo" (VIEIRA, 2013).

Um programador, a priori, se limitaria a escolher os filmes que serão exibidos e em que horário. Não importa muito se não existe uma cópia em 35mm disponível, pois pode-se mostrar em um DVD projetado sem maiores problemas. É alguém que talvez esteja mais ligado à televisão e sua ideia de fluxo (qual filme passar antes e depois deste), sem se preocupar com um respeito maior à obra, à sua materialidade e condições técnico-artísticas ideais (tal como formato de tela, gradação de cor etc.).

Já o curador é aquele que deve responder às seguintes perguntas: "por que tais filmes foram escolhidos? Por que outros ficaram de fora? Qual a relação de um filme com outro e com o tema da mostra em geral?" (CORREA, 2011, p. 27). Um programador que atende a esses requisitos pode ser considerado também um curador. Porém, ao fazer uma mera programação, apresentando os filmes sem os contextualizar, informar, propor um pensamento a partir daquela obra ao espectador, se elimina qualquer aspecto curatorial.

Os diferentes estilos de programação – e de curadoria

As salas de repertório se norteiam por três tipos de programação. O primeiro é o caminho "livre", apresentando filmes aleatórios ou com alguma relação entre si, mas que não obedecem a uma articulação formal ou explicitamente direta. Exatamente opostas a esta se encontram as retrospectivas completas, nas quais a obra de um profissional, estúdio, ou de qualquer recorte espaço-temporal específico

é apresentada de forma integral, ou o mais integral possível devido a limitações. No meio termo, existem os recortes parciais, em que dentro de um tema abrangente, é feita uma seleção de títulos a compor essa programação. Qualquer que seja o modo empregado, a programação por si só vira uma atividade artística, com a sequência de vários filmes, até que novas ideias surjam ou se embaralhem a partir da relação parcial ou total entre eles. Para Alexander Horwarth, diretor do Museu do Cinema Austríaco,

> O significado é criado a partir da comparação de duas coisas. Colocar lado a lado dois filmes também produz algo novo e isso é obviamente significativo em todo tipo de programação. Mas, acredito que seria errado reduzir tal fato ao encontro de dois; um encontro de dez ou vinte, seja ao montar um programa de curtas ou mesmo em um programa que tenha uma duração prolongada, pode ser igualmente produtivo, de maneiras diferentes. (ARROBA, 2012, p. 13)

Mariann Lewinsky, responsável por programar filmes dos primeiros anos do cinema no Festival *Cinema Ritrovato* de Bolonha, lembra que eles não devem ser meramente atrelados a alguma missão pragmática por parte de quem programa. Afinal, eles são antes de tudo obras e materiais específicos: "acredito ser errado considerar estes filmes apenas como um material que serve de base para a história do cinema. É errado porque os explora e é errado porque perde-se a visão da principal razão de existir destes filmes" (LEWINSKY, 2011, p. 31).

Ao montar uma programação diária, semanal ou mensal, os programadores e curadores devem tanto pensar em espectadores que só assistem a uma sessão (e quem sabe, não ficam para a próxima?) quanto naqueles frequentadores assíduos, que vão fazer o máximo para assistir

a programação completa. É necessário ter em mente que existem inúmeras combinações que serão feitas pelos espectadores, através da seleção vista durante tal ciclo. Eles também podem procurar para ver em casa alguns filmes que perderam no cinema ou buscar mais obras do mesmo diretor, país ou da mesma temática de um trabalho que tenham gostado em particular. Ou seja, a mostra não só será diferente para cada espectador, como pode se estender para além da sala de cinema. Essa programação deve ser somente o primeiro passo e não se esforçar em esgotar algum assunto por completo.

É perigoso quando as salas de repertório se direcionam a apenas um tipo de cinéfilo. Hoos Blotkamp, antiga diretora do Museu do cinema holandês, crê que especialmente as cinematecas, por possuírem acervos, devam estar atentas aos variados grupos de cinéfilos ao apresentar programas que possam estimular todos estes grupos. Seu estilo de programação demonstra largo conhecimento de quem é o público assíduo à cinemateca ou poderia passar a frequentá-la e merece, portanto, receber um estímulo inicial, que pode durar meses ou anos, exigindo de tal atividade uma continuidade sem a necessidade de prazos. Em sua declaração, fica claro que o interesse não é necessariamente alcançar um grande público, mas educar o público para que este consiga criar uma conexão com uma programação feita à altura da função social e política da cinemateca.

> Nós oferecemos programas diários que fazem a cabeça do cinéfilo um tanto antiquado. Nós chamamos de "repertório" e escolhemos parte dos filmes de acordo com os desejos da universidade, para combinar com o programa educativo deles. Nós oferecemos temas que chamam a atenção dos loucos por cinema, como *cult* e horror mas também temas que vão interessar a um público mais amplo (filmes coloniais, filmes que

> tratam de música, expedições etc.), séries de filmes e vídeos experimentais, sejam eles velhos ou novos que também trazem um público artístico, nós mostramos aqui e ali filmes de arquivo para aqueles curiosos etc. etc. E também nós temos exibições especiais para adultos todos os dias no início da noite e para as crianças, nas tardes de fim de semana. Quando são filmes silenciosos eles são cuidadosamente preparados com música ao vivo, elementos teatrais e outros acompanhamentos. Dentro do contexto de uma exibição especial, vez ou outra, tentamos oferecer retrospectivas de autores, vivos ou mortos. É especialmente com esses tipos de exibições especiais que nós tentamos criar um novo grupo de cinéfilo em nossas dependências para juntar forças com aquele que já existe. Nós tivemos sucesso nessa ambição? Difícil dizer. Você tem que ter um fôlego grande, mas tivemos um primeiro crescimento substancial de audiência cerca de dez anos atrás quando começamos a exibir filmes todos os dias e depois de números constantes, depois do último verão começamos a ter casa cheia não importando o que mostramos. Então quem sabe? (BLOTKAMP, 1998, p. 4)

A própria Blotkamp afirma que é impossível saber o quanto de sucesso uma instituição pode ter com o seu público. De números pequenos e regulares pode surgir um evento que não só promova o crescimento de frequentadores por um mês, mas de forma fixa e constante. Talvez seja mais interessante ter uma lotação de 20% da sala que sempre volta do que ter uma sala quase cheia para sessões esporádicas.

Disponibilidade de cópias, o mundo digital e o fora-da-sala

Fora das megalópoles do primeiro mundo, a vida para o programador e curador audiovisual continua difícil se ele quer passar filmes em película. Os filmes não são encontrados facilmente no Brasil, e os envios estão cada vez mais escassos pelos altos preços de

transporte e caráter cada vez mais raro da película cinematográfica. Por outro lado, a projeção digital permite a um programador ou curador a inclusão de filmes cuja exibição não seriam possíveis. É necessário então, para um bom curador, refletir se é mais importante que o filme seja exibido em qualquer formato ou escolher um outro título para compor a mostra e impor um alto padrão de qualidade na exibição. Seria o papel das salas de repertório prezar por uma exibição similar a original ou se concentrar na escolha de títulos tidos como fundamentais?

Cada vez está mais fácil ver um filme em casa, seja pela televisão, mídias externas tradicionais (blu-ray, dvd, vhs etc.), compras e downloads via *streaming* pela internet, gratuitos ou não. Com tantas opções, por que ainda ir ao cinema? O fato é que as salas continuam a ser um centro de diversões, onde as pessoas geralmente estão mais preocupadas pela qualidade narrativa dos filmes do que pela qualidade de imagem e som quanto maior, mais explosivo, mais impactante, melhor.

Assim, as salas de repertório devem buscar este público, tentando exibir os filmes da melhor maneira possível, se questionando da validade de exibir um DVD em baixa resolução ou uma cópia em 16mm sem a cor original e cheia de riscos, por exemplo. Em alguns casos vale a pena e em outros não. Boas exibições podem fazer a instituição se tornar um ponto nevrálgico na programação cultural –e social– da região. Alguns espectadores têm acesso mais fácil aos filmes em formato doméstico e outros não, seja por conhecimentos de informática ou condições financeiras para possuir uma televisão. É pensando em todo o público que a sala de repertório deve agir.

Gwen Deglise da American Cinematheque argumenta que

"Mostrar um filme não é suficiente". Jesper Andersen, da Cinemateca Dinamarquesa, explica que "muitas cinematecas consideram reduzir o número de filmes exibidos em troca de uma maior contextualização dos filmes, criando assim uma imagem diferenciada para elas em relação aos cinemas comerciais" (ANDERSEN, 2009, p. 9).

O corte em filmes pode significar para as salas que não possuem acervos um menor custo de transporte e empréstimo, mas isso não é o essencial. As salas de repertório não devem servir como um local para ver o maior número de filmes possíveis. Para isso já existem as locadoras e internet. O papel que essas salas devam exercer é o de uma alternativa não somente aos cinemas comerciais mas também às novas técnicas de fruição, que trazem muitos benefícios, mas ocasionais. Se um espectador vai buscar um filme na internet, ele pode ocasionalmente entrar em um rico fórum de discussões ou em um site que só lhe ajude com a questão de *download* ou *streaming*, enquanto idealmente se ele vai ver o filme numa sala de repertório, terá acesso a uma gama de informações correlatas que o ajudem na compreensão da obra, se assim desejar. As salas também podem capitalizar em prestígio, dinheiro e público lançando dvds e livros ou contando em seu espaço outras atrações, como bar, restaurante, livraria etc.

Cada vez mais as salas de repertório têm saído das salas de cinema e apresentado os seus filmes em outras plataformas. Especialmente aquelas que possuem um arquivo (as cinematecas) ou que sejam ligadas a distribuidoras e grandes redes, estão cada vez mais usando a internet para se comunicar com o público e potenciais compradores de materiais, postando vídeos e assim revelando parte de suas coleções. Uma das cinematecas que melhor usa esses portais é o Thai Film Archive, cujas páginas no *facebook* funcionam como sua porta de

entrada com todo o mundo, especialmente o ocidental, tão distante do dia a dia de Bangcoc. Apesar disso, o arquivo não verificou um aumento no público presente na sala de cinema (UABUMRUNGJIT, 2013), prenunciando a criação de dois estilos completamente paralelos de recepção por parte dos espectadores com as salas de cinema: a real e a virtual. A rede segue como uma espécie de segunda sala exibindo filmes que talvez façam mais sentido serem vistos na tela pequena no dia a dia, do que na tela grande em uma ocasião especial, como são os filmes que mostram a família real que o Arquivo de Filmes Tailandês disponibiliza diariamente em sua página do Youtube.

Considerações Finais

Após tanta discussão, afinal, o que podemos finalmente definir como um curador e um programador? O programador é quem monta a programação e o curador é alguém que elabora um programa seja artístico, cultural, político ou social. Mas obviamente são definições difíceis de serem aplicadas na prática. Além de participar, em maior ou menor grau, na criação da programação, a curadoria envolve todo um cuidado em escolher precisamente quais obras serão apresentadas ao público e de qual maneira. Os outros elementos relacionados a exibição, tais como livros, peças gráficas, catálogos e folhetos impressos, textos, palestras e debates, a decoração do espaço, também ficam sob a responsabilidade do curador e de sua equipe.

A curadoria pode surgir após uma programação já fechada, na atividade de contextualizar aquele conjunto de obras, mas geralmente é ela que inicia os trabalhos da instituição ou do evento. Ao se encontrar um eixo temático para trabalhar a curadoria, a programação começa a

surgir mais harmoniosamente.

Os curadores cinematográficos devem se mirar em seus colegas de artes plásticas e tentar se impor como participantes da produção cinematográfica, regional e nacional. Eles devem criar um feedback ao artista, seja este positivo ou negativo e estimular novas produções que consigam dialogar de maneira convincente com a sociedade, sugerindo novos caminhos e novas formas.

A programação de uma mostra completa em homenagem a um ator ou diretor, por exemplo, faz todo o sentido quando cópias boas em película podem ser projetadas, mas há algo de errado quando a programação de um espaço é feita a partir da colagem desenfreada de tais retrospectivas e mostras, sem ligação precisa entre elas, criando uma exibição que visa somente um número máximo de público, repetindo e esgotando fórmulas já testadas.

As salas de repertório devem, a partir de sua programação, exercer um ofício de curadoria que permita uma relação entre o contemporâneo e potencialmente efêmero e posições paralelas ou divergentes, quando não são necessariamente opostas. Como apontou o conservador-chefe da Cinemateca do MAM sobre atribuições que podem dizer a todas salas de repertório, a elas "cumpre fazer relações com o passado para dizer que determinadas questões não nasceram hoje. Cumpre encontrar determinadas referências no passado e projetar um eventual desenvolvimento no futuro. Cumpre encontrar novos caminhos" (HEFFNER, 2013).

Peculiaridades locais devem sempre ser levadas em conta. Se é programada uma grande mostra completa do Howard Hawks em 35mm, por exemplo, um bom curador vai se perguntar: mas é realmente

necessário exibir todos os filmes dele? É possível diminuir e exibir alguns trabalhos? Se sim, quais? Se não, vale a pena exibir somente "meia obra" e talvez acrescentar alguns filmes com os quais possa se estabelecer uma relação? Ou não seria melhor então exibir uma obra completa de um cineasta brasileiro? A função de curadoria é uma série ininterrupta de perguntas, pelas quais algumas não terão respostas e de outras surgirão novas questões.

O curador não deve ter medo de testar, assim como deve estar atento à resposta do público, mas sem se intimidar por ele. Tais questionamentos e conhecimentos, inclusive, trariam aos curadores e às salas de repertório uma maior conscientização do complicado assunto de acesso às cópias no Brasil, criando consequencias diretas, como uma educação da classe cinematográfica e da sociedade sobre esse tema, além de uma ação ativa para que as cópias e matrizes brasileiras, patrimônios audiovisuais, culturais e históricos nacionais, sobrevivam e não se deteriorem. A curadoria "é sempre um olhar, um recorte, uma perspectiva, um debate, uma discussão, um conceito. O que a curadoria vai testar é se aquilo [que está sendo exibido] realmente tem uma conversa para a atualidade" (HEFFNER, 2013). Ele segue defendendo que as mostras informativas devam continuar, mas cabem como parte de um programa educativo, o que inclusive passa ao largo da maior parte das salas de repertório do mundo.

A curadoria, portanto, não é simplesmente uma programação bem-feita, mas passa por ela. O bom curador é aquele que consegue arriscar com precisão qual filme dialoga com qual, ou qual filme é melhor para ser exibido numa quinta à tarde e qual encaixa num sábado à noite. Em um exercício de adivinhação, especulação, o curador tenta também costurar a agenda de possíveis espectadores durante o

calendário. A programação da mostra *Caravana Cigana*, por exemplo, foi "um exercício meio doido, você pensar quem vai ver o que e qual dia" (BUTRUCE, 2013).

Vários modelos reconhecidos na Europa e Estados Unidos não conseguiriam ser implementados no Brasil, por questões logísticas, estruturais, culturais e de ordem financeira, mas isso não significa que devemos fechar os olhos para o que existe lá fora. Ainda assim, é importante analisar o que de melhor funciona e como podemos aplicar esses ensinamentos em uma produção local. O curador possui hoje um grande desafio: o de trazer para as salas de repertório dois tipos de público: aquele que somente vai às salas comerciais de cinema, mostrando que existe uma alternativa ao convencional, e o que prefere assistir filmes em casa e não vê motivos para ir a uma sala de cinema. Soma-se a essa equação manter o público que já frequenta o espaço. É um desafio que não tem fim, mas dele muito depende o futuro do cinema e de seu papel na sociedade.

Referências

ANDERSEN, Jesper. Showing a Film is Not Enough: On Cinematheques in Western Europe and North America. *Journal of Film Preservation***.** N. 81, pp. 5-24. nov. 2009.

ARROBA, Álvaro (in collaboration with Olaf Möller). Interview with Alexander Horwath: On programming and comparative cinema. *Films under discussion***.** Vol. 1. No 1, pp. 12-31. 2012.

CHERCHI USAI, Paolo; FRANCIS, David; HORWATH, Alexander;

LOEBENSTEIN, Michael (Ed.). *Film Curatorship***:** archives, museums, and the digital marketplace. Wien: Synema - Gesellschaft für Film und Medien, 2008.

BUTRUCE, Débora. *Entrevista realizada ao autor* na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro. Dia 28 de junho de 2013.

CORREA, Suzana Torres. *Curadoria e acesso na preservação audiovisual.* Monografia de projeto experimental. Departamento de Cinema & Vídeo/UFF. Niterói, 2011.

EDMONDSON, Ray. *Filosofia e princípios do audiovisual***.** Tradução por Carlos Roberto de Souza. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual - ABPA e Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Ro de Janeiro, 2013.

HEFFNER, Hernani. *Entrevista realizada ao autor* no Restaurante Beduíno, Rio de Janeiro. Dia 12 de julho de 2013.

LEWINSKY, Mariann. *The Best Years of Film History:* A Hundred Years Ago. IN LOIPERDINGER, Martin. (ed.) Early cinema today: the art of programming and live performance. New Barnet: John Libbey Publishing Ltd., 2011. pp. 25-35.

MEYER, Mark-Paul. Traditional film projection in a digital age. *Journal of film preservation***.** No 70. Nov/2005. pp. 15-18.

RAPFOGEL, Jared. Repertory film programming. *Cineaste***.** Vol XXXV No 2. Spring 2010. p. 38-53.

RODRIGUES, Antonio. *Magníficas Obsessões***:** João Bénard da Costa, um programador de cinema. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2011.

_____. Transmission at the Cinémathèques. *Cinema Comparat/ive Cinema***.** Vol 1. No 1. pp. 81-85. 2012.

SANTOS, Franciele Filipini dos. *A Concepção Artística/Curatorial na Arte em Diálogo com as Tecnologias Digitais.* Brasília, 2011. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/encontro/wp-content/uploads/2011/08/Artigo-Folha-de-rosto.pdf>. Aceesso em: 26 de junho de 2014.

UABUMRUNGLIT, Chalida. *Entrevista realizada ao autor* na Filmoteca de Catalunya, Barcelona. Dia 23 de abril de 2013.

VIEIRA, João Luiz. *Entrevista realizada ao autor* no Departamento de Cinema da UFF, Niterói. Dia 25 de junho de 2013.

IV POLÍTICA E ENGAJAMENTO

El Cine-Acto: Estrategia de Acción Política y Resistencia Cinematográfica

Ignacio Del Valle Dávila

Este texto analiza el concepto de Cine-Acto desarrollado por el grupo argentino Cine Liberación en el documental *La hora de los hornos* (1968) y teorizado en el manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969). El Cine-Acto concebía las proyecciones cinematográficas como una acción de resistencia política, en la cual los films servían como detonantes de un debate del público que se esperaba derivase en un compromiso práctico con la "liberación". Estudiaremos la evolución de esta práctica durante la dictadura autodenominada Revolución Argentina y esbozaremos sus características teóricas.

***La hora de los hornos*, Cine Liberación, Cine-Acto, Revolución, Peronismo**

La hora de los hornos y la dictadura de Onganía: del escándalo a la censura

En junio de 1968 los periódicos argentinos publicaban una noticia escandalosa: *La hora de los hornos,* un misterioso documental del que ninguna institución cinematográfica nacional sabía nada hasta

entonces, acababa de ganar el primer premio del Festival del Nouvo Cinema de Pesaro, Italia. El film era obra de un colectivo autodenominado Grupo Cine Liberación (GCL)[139], abiertamente peronista, revolucionario y tricontinental. La primera parte del documental terminaba con una foto del cadáver del Che y había sido ovacionada por el público. Tras la sesión, algunos de los asistentes habían salido a manifestarse a las calles de Pesaro y había acabado enfrentándose con los *carabinieri*.

Evidentemente, la dictadura de Juan Carlos Onganía no vio con agrado la existencia del documental. Sin embargo, al regresar a Argentina, en julio de ese año, el director de la *La hora...*, Fernando Solanas, acudió al Instituto Nacional de Cinematografía para solicitar el certificado de nacionalidad del film –un requisito obligatorio para que fuese exhibido comercialmente en el país. Como era de presumir, el certificado le fue negado, pero la maniobra de Solanas estaba orientada a generar un nuevo escándalo: antes de acudir al Instituto el director había convocado a la prensa, de tal manera que el rechazo se convirtió en noticia (PRÉDAL, 2001, p. 28).

Cinco meses después, en diciembre de 1968, la dictadura promulgó el decreto–ley 18019 que creó el Ente de Calificación Cinematográfica y endureció el sistema de censura ya de por sí altamente represivo. En su primer artículo permitía la restricción de la libertad de expresión cinematográfica "cuando razones educacionales, o el resguardo de la moral pública, las buenas costumbres o la seguridad nacional así lo requieran, en cuyo caso el organismo de aplicación podrá disponer prohibiciones y cortes de películas y colas" (apud OUBIÑA, 2004, p. 77). Las razones para justificar el corte y la prohibición de películas eran lo suficientemente amplias como para

otorgarle un enorme poder al censor, que se mantendría hasta la derogación de la ley en 1984. La dictadura ya contaba con herramientas para censurar films, gracias al decreto 8205 de 1963. La decisión de reforzar la censura parece ser una forma de mostrar públicamente firmeza y determinación frente a la eventualidad de que nuevos films intentaran seguir el ejemplo de *La hora...*

En enero de 1969 GCL publicó el artículo *La hora de la censura* en el periódico de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGT de los Argentinos). El título sugiere la tesis principal del texto: a *La hora de los hornos* la dictadura había respondido con la hora de la censura. En otras palabras, la radicalización de ciertas manifestaciones artísticas –citan los *Cineinformes* de la CGT de los Argentinos, el proyecto artístico *Tucumán Arde*, el largometraje de Cine Liberación etc.– había suscitado una ofensiva represiva. Sin embargo, para GCL el refuerzo de la censura era un síntoma del debilitamiento del régimen y de su falta de control sobre intelectuales y artistas cada vez más críticos:

> La ley 18019 sale a revelar hoy que también dentro del cine y de la cultura, aunque con gran retraso, se están produciendo hechos que afectan quizás por primera vez la cultura y la política del sistema. ¿No será acaso esta ley nuestra partida de nacimiento? (GETINO; SOLANAS, 1972, p. 23).

En el mismo artículo, como lo harían también en otros textos de la época – entre ellos *Hacia un tercer cine* (1969) –, los autores llamaban a incentivar la producción de obras de "liberación", destinadas a combatir la dictadura. También ponían de relieve la necesidad de buscar mecanismos de difusión alternativos, fuera del circuito de salas comerciales.

La distribución subterránea

GCL parece haber trabajado desde un comienzo con la hipótesis de que el film sería prohibido en Argentina. Su estructura estaba pensada para una exhibición en circuitos clandestinos, a cargo de organizaciones militantes. Cabe destacar que la realización había sido llevada a cabo de manera soterrada, tras el golpe de Estado de 1966, y que su finalización y copia cero se hizo en Italia –en la productora de los hermanos Taviani– lejos de la censura de la dictadura.

Antes de que fuese dictado el decreto–ley 18019, GCL concibió una distribución del film, descentralizada y fuera de las salas comerciales. Entre su estreno en Pesaro y el regreso de Perón al poder, en 1973, la exhibición de *La hora…* estuvo a cargo de un amplio número de organizaciones militantes vinculadas al peronismo revolucionario o cercanas a este, conocidos generalmente como Grupos de Cine Liberación (en plural), cuyos integrantes no eran propiamente el grupo que había realizado el film[140]. La misma estructura se utilizó para la distribución y exhibición de otros cortometrajes del grupo como *Olla popular* (GERARDO VALLEJO, 1968). También se acudió a este mecanismo – aunque circunscribiéndolo exclusivamente al peronismo– en el caso de los documentales *Perón, actualización política y doctrinaria para la toma del poder* y *La revolución justicialista*, que GCL realizó a partir de una larga entrevista que les concedió Perón, en Madrid, en 1971.

En sus distintos textos el grupo propuso algunas recomendaciones para la elaboración de este tipo de proyecciones, que ellos

denominaban como “Actos” o “Cine-Actos” y teorizó sobre sus alcances, particularmente en el manifiesto *Hacia un tercer cine* (GETINO; SOLANAS, 1969)[141]. Sus principales inquietudes respecto de la organización práctica de los Cine-Actos son de dos tipos: por un lado, garantizar la seguridad de las proyecciones y del material, frente al peligro de una intervención policial; por otro, facilitar que se crease un espacio propicio para el debate y la discusión política a partir del film. Con todo, se le otorgaba una amplia autonomía a los grupos encargados de la organización de los actos que eran concebidos como autenticas acciones de protesta contra la dictadura.Según Getino:

> Sabíamos, por experiencia, que las proyecciones debían ser de pocas personas. El que iba ahí se estaba comprometiendo. Además llevar a cabo las exhibiciones era un gran compromiso para la gente que tenía que transportar las latas y los equipos de proyección. El otro día vi uno de esos equipos [...]. ¡Son pesadísimos! Había que llegar con ellos a lugares que variaban según los sectores, según los territorios. Desde lugares de clase media alta que querían conocer la cultura, lo que se premiaba en Europa hasta un trabajo en barrios donde a veces no había luz, y resultaba difícil encontrar las condiciones para hacer proyecciones en una casa o en un pequeño galpón. Quienes se encargaban de este trabajo ya no era el grupo original [...], sino que la existencia del material fílmico convocó a una serie de gente que venía del cine o no y que arribó a la política a través de la difusión de *La hora de los hornos* (2011, p. 60).

Los Cine-Actos podían incluir otros films con un discurso ideológicamente cercano a *La hora...* Además de las tres obras de GCL que ya han sido mencionadas, cabría citar films como *Ya es tiempo de violencia* (1969) de Enrique Juárez (asesinado por la dictadura de Videla) o algunos episodios de *Argentina: mayo de 1969*, un film compuesto por doce cortometrajes sobre los levantamientos de 1969

contra la dictadura, que había sido producido por el grupo *Realizadores de Mayo*, entre cuyos integrantes se encontraban miembros de GCL (GETINO, 2005, p. 60). Por lo general, *La hora…* no era exhibida integralmente, sino que se seleccionaban los trechos que se ajustaban mejor al tipo de público congregado –obreros de una fábrica, intelectuales, estudiantes etc.– y al tipo de discusión que se pretendía promover (MESTMAN, 2009). Lo anterior, unido a la inclusión de otros films hizo que el programa variase mucho de una proyección a otra.

Durante los años de exhibición clandestina, GCL adaptó reiteradamente las copias del film de acuerdo con los objetivos de los Cine-Actos y de las organizaciones que los realizaban. La experiencia del público de *La hora…* en Argentina fue marcadamente distinta de la que tuvieron los asistentes a las proyecciones internacionales del film en festivales como Pesaro (1968), Mérida (1968) o Cannes (1969), pues el público de los certámenes no asistió al film en condiciones de clandestinidad[142]. Con todo, las versiones del film variaron también de un festival a otro. Las copias que circulan hoy corresponden en mayor medida a lo que se pudo apreciar en esas instancias que al tipo de exhibición propio de los Cine-Actos.

La obra abierta y el público-actor

Sería un error buscar una versión canónica de *La hora…,* pues GCL lo concibió como una obra abierta. El modelo de un film con una narrativa cerrada y un montaje "transparente", adecuado al modo de representación dominante era rechazado por GCL, que lo consideraba como burgués y alienante: "el hombre sólo es admitido como objeto

consumidor y pasivo; antes que serle reconocida su capacidad para construir la historia, solo se le admite leerla, contemplarla, escucharla: padecerla" (GETINO; SOLANAS, 1969, p. 120)[143].

Por otro lado, para el grupo el arte no podía ser un fin en sí mismo –rechazaban drásticamente la idea de *l'art pour l'art*– ni tampoco limitarse al entretenimiento masivo, sino que adquiría validez en función de sus consecuencias políticas y sociales. De ello se deriva que a la teoría del conflicto central, circunscrito a los límites de la diégesis fílmica, antepusiesen la de una obra abierta.

La hora... pretendía ser un testimonio del proceso de liberación e incidir sobre él. Ese proceso en el documental incluye tres ámbitos "concéntricos": el nacional, el latinoamericano y el tricontinental. El carácter inconcluso de las luchas por la liberación llevaba a que el film se autoproclamase también como inconcluso. Ya que nuevas luchas deberían sumarse a las descritas en el largometraje, nuevas "notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación" podrían añadirse a *La hora...* El film estaba, pues, concebido para evolucionar junto con el desarrollo del proceso revolucionario. Ahora bien, los agentes encargados de prolongar la lucha se encontraban entre el público de las exhibiciones clandestinas. A ellos exhortaba el narrador, al final de *Violencia y Liberación*, la tercera parte del film:

> Los protagonistas de esta búsqueda somos todos nosotros, son fundamentalmente ustedes, ustedes quienes tienen la posibilidad de continuar este film-acto a través del debate que ahora se abra y sobre todo a través de la praxis cotidiana, única forma de desarrollar este tema inconcluso. El film y el espacio del acto quedan entonces abiertos para agregarle nuevas notas testimonios y cartas de combatientes sobre la violencia y la liberación (LA HORA DE LOS HORNOS, 1968).

Frente a la "pasividad" del público del cine del "sistema" GCL anteponía un público "activo", que dejaba ser un espectador para volverse un actor político. De ahí que *La hora...* incluyese un inter-título provocador, con la cita de Frantz Fanon: "Todo espectador es un cobarde o un traidor". Cita que el grupo desplegó, en pancartas, durante algunas proyecciones, como Pesaro (1968) y Viña del Mar (1969). La referencia se cargaba de un significado fílmico y extra-fílmico: tanto el espectador del cine y como el espectador de la política manifestaban una pasividad que por omisión terminaba siendo propicia para el sistema. En el campo cinematográfico, GCL consideraba al Cine-Acto como la forma de romper con el rol tradicional del espectador, y esa ruptura tenía consecuencias políticas. Para Getino y Solanas el hecho de acudir a una proyección clandestina, ya era señal de compromiso militante:

> Descubríamos también que el compañero que asistía a las proyecciones lo hacía con plena conciencia de estar infringiendo las leyes del Sistema y exponía su seguridad personal a eventuales represiones. Este hombre no era ya un espectador, por el contrario, desde el momento que decidía concurrir a la proyección, desde que se ponía de este lado arriesgándose y aportando su experiencia viva a la reunión, pasaba a ser un actor, un protagonista más importante que los que habían aparecido en los filmes (GETINO; SOLANAS, 1969, p. 120).

En el Cine-Acto el film era una herramienta para suscitar el debate, por ello, las opiniones de los asistentes eran tanto o más importantes que la propia película. Esta era solo un elemento de la triada constitutiva del Cine-Acto, que estaba compuesta por el

individuo que asistía a la sesión, el espacio del debate y el film. Ese espacio de la proyección-debate era concebido como "libre" y "descolonizado". Los debates podían tener lugar no solo al final del film o del trecho seleccionado, sino que también durante la proyección. Más o menos cada cincuenta minutos era necesario cambiar las bobinas del film, ese intervalo era aprovechado por los encargados de guiar las sesiones para el desarrollo de discusiones, que evidentemente podían alargarse. Es más, la segunda y la tercera parte del film están estructuradas en bloques temáticos de unos 40 ó 50 minutos, lo que facilitaba desde un punto de vista narrativo este tipo de acciones (PRÉDAL, 2001, p. 28)[144]. En la segunda parte del film, hay un inter-título sobre fondo negro, con las palabras "espacio para intervención del compañero relator", al que previamente una voz *over* había introducido: "para finalizar cedemos la palabra al compañero relator, que desde la sala actualizará a las circunstancias presentes el carácter de este acto" (LA HORA DE LOS HORNOS, 1968). Evidentemente, el Cine-Acto tiene como antecedente directo los debates, encuentros y rondas de preguntas realizados habitualmente en los cine-clubs. Sin embargo, como advierte Guy Gauthier: "en el marco del cine-club el animador no ha participado del film, el film no es una obra explícitamente abierta (puede serlo retóricamente, pero eso es otro asunto) y el entreacto no está destinado a la glosa" (2001, p. 76).

El sustento teórico: Mao y el dispositivo cinematográfico

Getino y Solanas utilizaron como sostén teórico para el Cine-Acto

el pensamiento dialéctico expuesto por Mao Tse-Tung en *De la práctica*. Según el líder chino existen tres etapas del conocimiento. Era necesario partir de la primera (el conocimiento sensible) para elevarse a la segunda (conocimiento racional) y desde allí dirigirse activamente a la tercera: la práctica revolucionaria (MAO, 1973, p. 135). Según GCL, en el Cine-Acto la primera etapa la constituían las imágenes y el sonido ambiente del film; la segunda correspondía al discurso del narrador, los inter-títulos, los testimonios incorporados al film y las orientaciones del "compañero relator". Por último, la tercera etapa nacía de las discusiones y proposiciones desarrolladas durante la sesión de Cine-Acto (GETINO; SOLANAS, 1969).

Para GCL el modo de representación del cine hegemónico y su exhibición en las salas comerciales conducían a una "fascinación" por la imagen que el grupo consideraba alienante y acorde con los intereses del "sistema". En este sentido, la propuesta del Cine-Acto presenta algunos puntos en común con la teoría del "dispositivo" cinematográfico desarrollada (bajo distintas ópticas y matices no exentos de polémicas) por las revistas francesas *Cahiers du cinéma* y *Cinéthique* y por autores como Jean Louis Baudry y Christian Metz, a finales de los años sesenta y durante los años setenta.

Partiendo de una crítica al sistema de perspectiva, que el cine había adaptado de la pintura, Baudry consideraba que el séptimo arte había desarrollado un sistema de representación monocular en función del cual se organizaba el espacio filmado y que, a la vez, determinaba unívocamente el lugar y posición del espectador, caracterizado por una sub-motricidad y una súper-percepción (XAVIER, 2005, p. 152-154). Esta crítica venía complementada por un análisis del espacio de exhibición y de la forma en que operaban los mecanismos de identificación entre el

espectador y los personajes y entre el primero y la mirada de la cámara. El análisis se nutría de conceptos del psicoanálisis de Lacan.

> A disposição dos diversos elementos –projetor, sala escura, tela–, além de reproducir de modo bastante impressionante o espaço da caverna, cenário exemplar de qualquer transcendência e modelo topológico do idealismo, reproduz o dispositivo necessário para que tenha início a fase do espelho descoberta por Lacan (BAUDRY, apud XAVIER, 2005, p. 153).

El resultado de ello era un espectador físicamente limitado y orientado a la identificación con el ojo de la cámara y con los personajes, con una consecuente pérdida de capacidad crítica. El montaje "invisible" reforzaba este tipo de identificación pues impedía la distanciación del espectador. GCL, si bien no parte del psicoanálisis ni tampoco de la crítica a las técnicas de la perspectiva, compartía el diagnóstico sobre las consecuencias alienantes del dispositivo del cine dominante.

El Cine-Acto está destinado justamente a romper con el "espacio de la caverna" y sacar al espectador de la "semi-motricidad" y de la identificación. Asimismo, en *La hora…* hay múltiples recursos que buscaban alejarse del efecto de transparencia del montaje, potenciando el distanciamiento del público. Cabría citar las numerosas interpelaciones de los narradores dirigidas al espectador; los comentarios auto-reflexivos sobre las condiciones del rodaje; algunos inter-títulos –como el citado de Fanon– y la presencia en cámara de elementos del equipo de filmación –micrófonos, palmadas señalando el inicio de una toma etc.

La evolución del Cine-Acto

En un comienzo los Cine-Actos se llevaban a cabo de preferencia en lugares de dimensiones limitadas, con pocos participantes, invitados directamente por los organizadores (GETINO, 1981, p. 45). Sin embargo, en 1969 los violentos levantamientos populares conocidos como Cordobazo y Rosariazo llevaron a un debilitamiento de la dictadura y terminaron con el reemplazo del general Juan Carlos Onganía a la cabeza del Estado por el general Roberto Marcelo Levingston, en junio de 1970. La crisis del régimen de facto y el auge de las protestas estudiantiles y sindicales llevaron a que las estrictas medidas de seguridad de los primeros Cine-Actos fueran revisadas. Como ha constatado Mariano Mestman (2009), a partir de 1970 la difusión de *La hora…* logra una sistematicidad que le permite ampliar su alcance. Esto va de la mano con un aumento del número de participantes de los Cine-Actos. Cabe destacar, por ejemplo, que el film fue proyectado ante varios centenares de personas en diversas universidades en huelga.

Vale la pena detenerse en dos de estas sesiones masivas, ocurridas en Buenos Aires, pues muestran bien las dimensiones políticas y policiales que llegaron a alcanzar. El 17 de septiembre de 1971, *El Clarín* publicó una noticia sobre la proyección a las 20 h 30 del día anterior de *La hora…* y de una de las entrevistas a Perón, en el aula magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La facultad se encontraba en huelga y unos dos mil estudiantes acudieron a la sesión que prosiguió a las 22 h con un debate. Solo la intervención del decano logró impedir que la policía ingresara al recinto para incautarse de los films. En las páginas de *La opinión* se consignó, dos días después, la asistencia de unas quinientas personas a una

proyección de *La hora…* en la facultad de ingeniería de la misma universidad. El decano de ese centro sí autorizó el ingreso de la policía, lo que produjo altercados con unos 200 estudiantes que se negaron a abandonar el lugar. La policía, desplegó un potente dispositivo –seis carros de asalto, dos hidrantes, patrulleros, vehículos para el traslado de detenidos etc.– y consiguió incautarse de uno de los tres rollos del film. Los otros dos fueron escondidos por los universitarios (La Opinión, 19 de septiembre de 1971).

Ambos episodios son reveladores de, al menos, tres aspectos importantes de la difusión del film: primero, el carácter masivo y cada vez más notorio que habían adquirido algunos Cine-Actos a finales de la dictadura; segundo, el fuerte interés del régimen por reprimirlos, lo que se tradujo en una gran movilización de medios policiales; tercero, el interés de la prensa por este tipo de eventos. Esta última característica es particularmente interesante. Entre los medios de comunicación y los llamados Grupos de Cine Liberación se estableció una dialéctica basada en una tensión entre lo clandestino y lo público. Si bien los Cine-Actos se asumían como espacios clandestinos de exhibición y debate, gozaron de cierta repercusión en la prensa, al igual que *La hora…* Al cubrir algunos de esos actos recalcando su carácter ilegal, los medios de comunicación contribuyeron a despertar la curiosidad por lo prohibido. Aunque la prensa debilitaba la seguridad de estos eventos, contribuía a ampliar su difusión y reforzaba su carácter de acto de oposición al régimen, todo lo cual fortalecía los efectos políticos del film.

Lo mismo puede decirse de las noticias sobre la difusión del film en el extranjero. El anuncio de su estreno en Montevideo, en 1969, con apoyo del diario uruguayo *Marcha*, facilitó la asistencia de público argentino y a la vez mostró la relevancia de la película en América

Latina (Platea, 17 de junio de 1969). Lo mismo ocurriría con la cobertura de los festivales de Viña del Mar y Mérida. La prensa destacó particularmente la selección del film en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes de 1969. En esa ocasión también se dio importancia a la protesta formal del gobierno argentino por la selección de un film que "da una imagen distorsionada de nuestro país" y su petición de que en su lugar se mostrara la película *Invasión* (Hugo Santiago, 1969), basada en un texto de Borges (La Razón, 16 de mayo de 1969).

Todos estos episodios potenciaron el interés en Argentina por *La hora…* y contribuyeron a hacer de la organización de los Cine-Actos un fenómeno de protesta contra la dictadura, en sí mismo. La progresiva masividad y publicidad de los actos, indican que muchos de ellos con el tiempo pasaron a concebirse como una acción política de oposición donde la organización misma de la sesión pareció más importante que un eventual debate en torno a las ideas del film –debate prácticamente inviable en sesiones con centenares de participantes. Al respecto, hay que destacar que a fines de la dictadura la convocatoria de algunos Cine-Actos llegó a anunciarse en la prensa: "En uno de los salones de la Facultad de Buenos Aires de la Universidad Tecnológica Nacional, Medrano 951, hoy a las 19,15 el FEN (Frente Estudiantil Nacional) exhibirá 'La hora de los hornos'. Posteriormente se realizará un debate libre". (Clarín, 29 de octubre de 1971).

GCL realizó diversos cambios en el film –que afectaban su discurso– de acuerdo con la coyuntura política del momento y los diferentes públicos a los que pretendían llegar. Así, por ejemplo, en una amplia entrevista a Solanas aparecida en *Cahiers du Cinéma*, en 1969, Louis Marcorelles explica que la versión que se presentaría en Cannes era diferente de la que había ganado Pesaro el año anterior. Los autores

habían “decapitado” al film de los pasajes más abiertamente peronistas (MARCORELLES, 1969, p. 37). Sin embargo, existió también otra versión destinada al público argentino en la que se añadió una entrevista a Perón, realizada en Madrid por Carlos Mazar.

El 1 de noviembre de 1973, con Perón de regreso a la presidencia de Argentina, *La hora...* fue estrenada en salas. La versión que llegó a los cines es bastante diferente de las anteriores. GCL solo exhibió comercialmente la primera parte, *Neocolonialismo y Violencia* –la misma que había difundido preferencialmente en el exterior– y modificó sustancialmente el final. En las versiones anteriores, esa parte termina con una serie de tomas del cadáver del Che Guevara y de sus hombres en la lavandería de Vallegrande. La última imagen del film era una foto encuadrada en primerísimo primer plano del rostro muerto de Guevara. Ese plano se prolongaba durante cuatro minutos y era acompañado de la misma música de tambores con la que se inicia el film. Las palabras del narrador que acompañaban la secuencia eran un llamado a la lucha armada y al sacrificio siguiendo el ejemplo del Che. El guerrillero argentino-cubano era presentado como un mártir, cuyo sacrificio tenía consecuencias escatológicas:

> ¿Cuál es la única opción que queda al latinoamericano? Elegir con su rebelión su propia vida, su propia muerte. Cuando se inscribe en la lucha por la liberación, la muerte deja de ser la instancia final, se convierte en un acto liberador, una conquista. El hombre que elige su muerte está eligiendo también una vida. Él es ya la vida y la liberación misma totales. En su rebelión el latinoamericano recupera su existencia (LA HORA DE LOS HORNOS, 1968).

En la versión estrenada en salas comerciales, el plano del Che fue

reducido a algunos segundos y se añadieron imágenes de Juan Domingo Perón, Evita, la vicepresidente Isabel Martínez y Salvador Allende, entre otros (MAZZEO, 2013, p. 110). Con ello se hacía confluir la vía armada, encarnada por el Che, y la vía electoral seguida por Perón y la Unidad Popular chilena. La teoría del foco guerrillero defendida por el film hasta entonces, quedaba reducida a una estrategia más entre otras, al tiempo que la democracia representativa volvía a considerarse como un camino legitimo para efectuar los cambios políticos que llevasen a la revolución[145].

Este cambio de discurso se explica por el regreso de Perón a la presidencia, que conllevó un distanciamiento cada vez más acusado entre la dirigencia del partido y grupos como Montoneros, que continuaban defendiendo la necesidad de la lucha armada. En la disyuntiva entre ambos, GCL optó –al menos en 1973– por una revalorización de la vía electoral lo que le valió serias críticas de algunos militantes. En realidad, el grupo adaptó el film "abierto" a las nuevas circunstancias, como había venido haciendo desde 1968.

Sin embargo, la decisión de estrenar comercialmente solo la primera parte del film supuso concluir con la experiencia del Cine-Acto. La segunda y la tercera partes, concebidas para ser discutidas y eventualmente interrumpidas por los asistentes y el "compañero relator", no llegaron a las salas. Al salir de la clandestinidad, GCL optó por regresar a una concepción tradicional de las sesiones de cine. Cabría preguntarse, entonces, si la concepción del Cine-Acto había surgido como una forma de superar a las estructuras tradicionales del cine o si, en realidad, fue un paliativo frente a la exclusión de las salas comerciales. Curiosamente, un film que en 1968 llamaba a los espectadores cobardes y traidores se había reinsertado, en 1973, en una

dinámica de exhibición que limitaba el rol activo del público. Al igual que la figura guerrillera de Che Guevara había sido "atenuada" o "matizada" con otros referentes políticos; la estructura rupturista y deconstructiva del dispositivo fílmico había sido "atenuada" y "matizada" para ingresarla al circuito de salas comerciales.

Referências

GAUTHIER, Guy. Le troisième cinéma, de feu de camp en brasiers. *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde, Cinémaction n. 101* (2001): 71-80.

GETINO, Octavio. Argentine. Guy Hennebelle, Alfonso Gumucio Dragón. (Dir.). *Les Cinémas de l'Amérique latine*. París: Éditions Pierre Lherminier, 1981. 21-68.

_____. *Cine Argentino entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, 2005.

_____. *Entrevista con el autor,* 5 de enero de 2011.

GETINO, Octavio y SOLANAS Fernando. Hacia un tercer cine. *Tricontinental n. 13*, 1969, p. 107-132.

_____. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1973.

Grupo Cine Liberación. *La Hora de los hornos*. 1968.

La hora de los hornos en Cannes. *La razón* 16 de mayo de 1969.

Los activistas de Ingeniería acusan al decano por el despliegue policial. El secuestro de la 'Hora de los Hornos',. *La Opinión* 19 de septiembre de 1971.

MAO, Tse-Tung. *De la pratique*. Paris: Aubier-Montaigne, 1973.

MARCORELLES, Louis. F.E. Solanas: 'La hora de los hornos'. L'épreuve du direct. *Cahiers du Cinéma, n. 210*, 1969, p. 37-44, 58-64.

MAZZEO, Nicolás. Entre lo posible y lo deseable Octavio Getino frente a la gestión pública en 1973. *Cine Documental n. 7*, 2013, p. 99-124. Disponível em: <http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/images/n7-img/PDFn7/Art_Mazzeo_n7_2013.pdf> Acesso em: 30 jun. 2014.

MESTMAN, Mariano. Raros e inéditos del grupo Cine Liberación. *Revista Sociedad, n. 27,* 2009. Disponible en: <http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=43%3Acatensayos&id=187%3Aartensayohornos&opti Acesso em: 4 jun. 2014.

Película y debate. *Clarín.* 29 de octubre de 1971.

Latea. *Panorama*.17 de junio de 1969.

PRÉDAL, René. 1936-1976: 40 ans de cinéma politique. Premier entretien avec Fernando Solanas**.** *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde, CinémAction* n. 101, 2001, p. 18-37.

Un film prohibido exhibiose en una Facultad. *Clarín.* 17 de septiembre de 1971.

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

Risco e Exploração no filme peruano Altiplano

Carla Daniela Rabelo Rodrigues

Carlos Fernando Elías LLanos

Sociedade de Risco

O modelo econômico operante no mundo globalizado demarca certa distribuição de recursos, mas também o acirramento de desigualdades e explorações em contextos de países "subdesenvolvidos" ou "em desenvolvimento". Nações consideradas de "primeiro mundo", para se manter nessa categoria, ainda exploram recursos naturais e humanos em locais onde os direitos e a soberania nacionais são negociados como produtos. A Sociedade de Risco difundida pelos estudos do sociólogo Ulrich Beck (1999) revela algumas faces dessa relação desequilibrada. Por meio de decisões político-econômicas, o progresso trouxe para as sociedades industrializadas modernas um enfrentamento quanto aos riscos ambientais e tecnológicos. O desenvolvimento caracterizado principalmente pela ciência e tecnologia (BECK; GIDDENS; LASH, 1997), além do modelo econômico capitalista vigente, é considerado como o principal fator de autodestruição planetária por conta da produção de novos riscos de caráter global não diferenciando fronteiras ou nacionalidades, como a radioatividade,

ecotoxidade, desertificação, o aquecimento global, a poluição dos recursos hídricos, contaminação de alimentos, AIDS, buraco na camada de ozônio, entre outros.

Beck classifica os riscos como riscos ecológicos, químicos, nucleares e genéticos, produzidos industrialmente, externalizados economicamente, individualizados juridicamente, legitimados cientificamente e minimizados politicamente. E mais recente, incorporou também os riscos econômicos, como as quedas nos mercados financeiros internacionais. Este conjunto de riscos geraria "uma nova forma de capitalismo, uma nova forma de economia, uma nova forma de ordem global, uma nova forma de sociedade e uma nova forma de vida pessoal" (BECK, 1999, p. 7 apud GUIVANT, 2013).

Não obstante, sabe-se que a distribuição desses riscos é desigual e também reforça o esquema de classes na medida em que a segurança é ainda para poucos e os riscos para muitos. A segurança pode ser comprada ou ser direcionada com privilégios no enfrentamento de situações ameaçadoras. Nesse caso, a capacidade que os grupos atingidos possuem de resiliência deve ser considerada quanto às suas resistências e compensações aos danos possíveis e provenientes de riscos diversos. Assim, o obscuro nessa reflexão está no fato da permanência e acentuação das hierarquias mesmo diante da distribuição indistinta dos riscos na qual os mais pobres, as classes subalternas são as que mais sofrem com a vulnerabilidade (BECK, 1999). Quem detém maior poder aquisitivo e informação pode negociar melhor sua exposição aos riscos. Como exemplo, podemos citar o caso dos alimentos orgânicos que são mais saudáveis por não apresentarem pesticidas, agrotóxicos, mas também são mais caros tornando-se produtos de grife de difícil acesso populacional.

Outra faceta do regime do risco é sua regulação pelos mecanismos de mercado de forma desigual, conforme estudos sobre Risco e Cultura desenvolvidos pela antropóloga britânica Mary Douglas junto com o cientista político Aaron Wildavsky (1983), na qual o debate sobre risco é restrito e excludente ficando somente no âmbito privado, com endosso político e científico e com pouca participação popular. As indústrias fazem a gestão dos riscos e seus possíveis impactos sociais, mas não participam as comunidades como deveriam. Ao contrário, omitem informações promovendo a imagem institucional de controle e segurança. O resultado é uma espécie de comercialização indiscriminada de riscos sociais. Isso fica evidente no filme analisado neste artigo, cuja história revela a ausência de participação popular nas decisões sobre a instalação de uma empresa mineira, ou mesmo ausência de informações sobre os riscos ao qual seriam expostos.

As representações estéticas da Sociedade de Risco são inúmeras começando pela Comunicação de Risco (IGLESIA; COMA, 2011, LUHMANN, 1993) como modo de informar as populações sobre potenciais danos ou efeitos que podem ocorrer diante de determinados comportamentos, instalações de indústrias, entre outros. Ela opera basicamente em quatro eixos: influência e efeitos, conteúdo, persuasão e atores envolvidos. Outra representação se dá pela Estética da Catástrofe (ARADAU; MUNSTER, 2011), e também pelas artes em geral, como o cinema, artes visuais, a fotografia, teatro, dança e literatura que contam histórias de riscos e danos poetizando ou apresentando novas leituras de mundo a respeito de temas corrompidos ou silenciados pelos meios de comunicação de massa. A mídia, por outro lado, é lugar de evidência dos riscos através da representação do medo, na qual as catástrofes, os desastres, crimes, tragédias são midiatizados para

obtenção de audiência por meio de sensacionalismo e exploração da imagem intensa (RODRIGUES, 2014). Assim, em vez de empoderar, paralisam.

Particularmente, abordar-se-á como o cinema, por meio de referenciais estéticos próprios, apresenta, questiona, discute, oferece informações ou mesmo poetiza as temáticas da Sociedade de Risco, revelando diferentes geografias, ritmos, temporalidades distantes do convencional global midiático e configurando-se numa estética do risco, ou mesmo numa estética da exploração na medida em que alguns desses espaços estão desolados, carregados de injustiças e usurpação.

Convém destacar também que muitos filmes tratam das questões de risco desde a perspectiva institucional, passando pela instrumental, ficcional ou poética. Na história do cinema consta a representação do desastre por meio do Cinema-catástrofe e ainda o que denominamos outrora de Documentário de Risco[146].

O cinema de ficção costuma ser um lugar onde essas temáticas são exploradas devido ao seu modo narrativo e conexões borradas com a "realidade". Não obstante, os "efeitos de realidade" (RANCIÈRE, 2010) coexistem com os efeitos de ficção, mas ambos fazem sentido num espaço virtual, um fora de campo não visível e presente na mente do espectador. Desse modo, o cinema não funciona completamente sobre a absoluta visibilidade, sobre a evidência da imagem (FECÉ, 1998). Diante da constituição da "sociedade da imagem", (BAZIN apud FECÉ, 1998) sentencia que o ato de filmar, na medida em que é uma atividade humana, supõe uma subjetividade, uma interpretação (por exemplo, através do enquadramento) da realidade. Nesse sentido, a escolha do filme *Altiplano* se deu pelas evidências do ficcional-real na própria temática que aborda (questões inerentes à sociedade de risco e à

imagem e som), e no que está fora de campo, nas possibilidades que se completam durante as apropriações de cada espectador.

As narrativas de *Altiplano*

Altiplano é uma história de ficção com referência a amplos elementos das realidades vividas por comunidades dos Andes peruanos em relação às minas de extração, seus riscos, danos, e efeitos desastrosos. Conta uma história comum ao mundo globalizado na qual um povoado é vítima da contaminação por mercúrio fruto do saque transnacional e exploração de recursos naturais. De certo modo, o filme recupera um passado colonizador que ainda opera no presente por meio do neocolonialismo econômico na América Latina, e seus modos transfronteiriços de aproveitamento de matérias-primas em territórios onde os direitos civis são constantemente negligenciados. O estandarte é uma reivindicação de direito à vida numa tragédia lírica de sacrifício e redenção nas montanhas do Peru.

O filme faz parte de uma trilogia sobre a relação conturbada entre o homem e a natureza dirigida[147] pelo casal Peter Brosens, antropólogo e documentarista, e Jessica Woodworth, documentarista. Os dois outros filmes são Khadak (2006) e The Fifth Season (La Cinquième Saison, 2012). Ambos começaram suas carreiras como documentaristas, Brosens fez State of Dogs (1998), parte de uma trilogia sobre a Mongólia, e Woodworth filmou em Marrocos The Virgin Diaries (2002) sobre sexualidade e virgindade. Talvez como resultado, *Altiplano*, segunda incursão da parceria em dupla no cinema, opera com sensibilidades inerentes ao cinema documental. O derramamento de mercúrio do filme é baseado em um derramamento semelhante em Choropampa, Peru, em 2000. E esse foi o tema do documentário Choropampa – El precio del oro (2002), dirigido por Ernesto "Tito" Cabellos e Stephanie

Boyd que relata a enorme intoxicação provocada pela empresa Ransa na região de Cajamarca (Peru). Devido à sua pertinência aos temas contemporâneos, tais como a globalização, a extração de recursos, desenvolvimento "sustentável", direitos indígenas, e por causa da riqueza simbólica e estética do filme, *Altiplano* pode ser considerado um filme referência aos atuais debates científicos e cinematográficos. Inclusive, foi selecionado para participar da Semana da Crítica do Festival de Cannes de 2009 no qual obteve aclamação do público.

A história ficcional se passa em uma comunidade remota peruana chamada Turubamba, afetada por uma empresa de mineração transnacional interessada em extrair as ricas jazidas de ouro ao redor. Típica configuração da desigualdade na exposição aos riscos própria da Sociedade de Risco (BECK, 1999). Essa mesma empresa também poluiu o abastecimento de água da cidade por irresponsabilidade ao descartar latas de mercúrio usadas na extração de ouro. Os moradores de Turubamba, inicialmente, não sabem que o mercúrio é venenoso e tratam a substância como algo divino. É a sacralização do risco que em princípio conquista, encanta, depois vira maldição e por último desvia culpas (DOUGLAS; WILDAVSKY, 1983). Assim, no filme, muitos moradores ficam doentes e morrem depois de beber a água contaminada.

Altiplano como título e temática do filme diz muito sobre a geografia, o espaço andino, uma reflexão sobre os impactos da extração colonialista de recursos em terras indígenas. O filme é muito mais do que uma declaração política, é também uma reflexão lírica sobre as relações globalizadas que conectam vítimas em todos os continentes, as vítimas da usurpação, da tragédia, mas também do ritual e da cura em diferentes contextos culturais.

Dos simbolismos realistas floresce a história de Saturnina,

protagonizada por Magaly Solier, famosa atriz e cantora peruana conhecida por trabalhos com a diretora Claudia Llosa como Madeinusa (2005) e La teta asustada (2009). A história de Saturnina será uma das duas principais linhas narrativas. Ela é uma jovem destinada a cuidar da Virgem Maria da aldeia e está se preparando com entusiasmo para casar com seu amor Ignacio. Tragicamente, Ignacio adoece de intoxicação por mercúrio e morre. Saturnina, empoderada pela dor da perda e também pela revolta, organiza um protesto contra a empresa de mineração que, em princípio, não dá resultados devido ao poder esmagador desse setor muito vigente no país. Como resposta, ela resolve se converter em mártir de seu povo envenenando-se com mercúrio e registrando em imagens seu protesto final, um manifesto. Diz Saturnina, na cena do suicídio: "Não morrerei em silêncio, nem invisível. Seu veneno não me matará lentamente. Sem imagem, não há história. A mãe terra nunca perdoará sua avareza. Nas pedras, meu sangue correrá para sempre como uma guerreira. E nas águas, minha sombra correrá para sempre como uma guerreira" (tradução livre).

Em entrevistas e comentários promocionais sobre o filme, Brosens afirma que estudou os "protestos suicidas" entre povos indígenas em viagem pela América do Sul. Nesse sentido, emerge sua vertente antropológica como elemento incorporado à ficção.

A outra narrativa paralela é também de luto. Grace, interpretada pela atriz alemã-iraniana Jasmin Tabatai, é uma fotógrafa de guerra que no Iraque foi obrigada a fotografar o momento do assassinato de seu companheiro de trabalho, um tradutor iraquiano. A fotografia ganhou o Prêmio Pulitzer de reportagem de guerra, mas também trouxe uma profunda depressão na fotógrafa que passa a viver pensando somente na cena da foto e seu contexto. Sobre esse tema, o filme sugere a

fotografia independente como alternativa potente diante da estandardização e banalização da imagem.

O esposo de Grace, o oftalmologista belga Max, se afasta para trabalhar numa clínica de catarata nos Andes peruanos e é vítima de um protesto contra as minas, onde é morto por uma pedra atirada por um morador. Em dado momento da atividade profissional de Max, o filme explora como são os atendimentos à comunidade e a ausência de soluções para um povo que não tem assistência médica no local, tendo que se deslocar por horas para conseguir uma consulta diante de um problema gerado por terceiros. O trabalho de Max reflete situações de saúde pública recorrentes em muitos países com atendimentos superficiais considerando somente os sintomas sem levar em questão as causas e os problemas socioambientais sofridos por comunidades mundo afora. No filme, essa superficialidade médica é condenada com a revolta da comunidade que os entende como aliados das empresas mineiras. Mesmo numa dinâmica de capitalismo global, onde a hegemonia exploratória do lucro persiste, a gestão de riscos sociais deve prover o entendimento do problema de maneira ampla, e não somente da possibilidade de algo acontecer, ou seu dano. As origens, as causas, os envolvidos são identificados e chamados em suas responsabilidades legais, éticas e sociais, o que não acontece no filme, assim como na vida real.

Diante da morte do esposo, novo trauma em sua vida, Grace resolve sair do estado de depressão e clausura para iniciar um ciclo interminável de sofrimento em busca de respostas por meio da peregrinação pelo altiplano e pela vivência na comunidade afetada.

Insinuações às conexões dessas duas histórias e culturas começam a ser enfatizadas já no prólogo do filme, onde uma estátua da Virgem

Maria cai no chão e é quebrada em pedaços durante uma procissão religiosa, indiretamente apontando para a desestabilização da aldeia por conta do mercúrio. No mesmo momento, mas em outra parte do mundo, o guia iraquiano de Grace é assassinado. A ligação desses dois momentos também se reflete na música quando o cantor francês marroquino canta Stabat Mater em árabe sobre a queda da virgem.

Além da proposta multicultural nessas conexões, com falas de cada região respeitada (quechua, espanhol, francês e inglês), o filme possui a vigência de um simbolismo genérico (proveniente do olhar ocidental e eurocêntrico) com forças da natureza e religião, em relação às fotos das vítimas na água, uma cama na metade do deserto e um cego talhando a imagem da Virgem Maria. Seu estilo narrativo é lento, ponderado, mescla realismo, simbolismo e poesia sobrenatural com possíveis referências à Montanha Sagrada (JODOROWSKY, 1973).

Por meio de recursos visuais como flashback em preto e branco, imagens de vídeo, panorâmicas, direção de arte e cenários decorados majestosamente, e uma fotografia onírica de Francisco Gózon, o filme, em sua estética barroca da paisagem andina, não tem medo de correr riscos na proposta de articulação dos elementos visuais e sonoros, e não busca entendimentos imediatos da narrativa fragmentada, repleta de alegorias. O altiplano é uma explanada desértica que atravessa os Andes e comove por sua imensidade e beleza. Suas cores, texturas e sons nos remontam a um lugar simbólico e onírico que possivelmente nunca estaremos, e politicamente, um lugar solitário, esquecido.

São distanciamentos e aproximações que o filme opera para tentar garantir o efeito de realidade e fantasia no espectador, contudo, para isso, a câmera, mesmo com lente grande angular, necessita realizar travellings e panorâmicas para poder abarcar esse imenso território e

capturar as sensações do estar lá, presente, observando, registrando. O filme aposta ainda em sequencias com harmonia não-linear e combinações desconcertantes como as cenas de um ritual religioso/pagão andino com música árabe ou as cenas fantásticas no meio do deserto altiplanico ao som de uma orquestra sinfônica.

Estética sonora – Uma visão eclética para um drama musical

O filme conta com o trabalho do compositor e *sound designer* holandês Michel Schöpping, quem colaborou com o mesmo diretor em filmes anteriores. A trilha musical pode se resumir numa palavra: eclética. Ela percorre sonoridades barrocas bem recriadas a partir de performances instrumentais e estéticas composicionais que evidenciam claramente a escolha por essa opção. Por outro lado, há inserções quase eletroacústicas como as de Ignatz (alter-ego do músico belga Bram Devens) e outras que referem ao mundo árabe, como as de Aïcha Redouane e Habib Yammine.

Boa parte do filme transcorre com uma proposta intimista, que ressalta o papel do som como valor agregado (CHION, 1994, p. 5) tanto como catalisador de emoções e veiculo dramático coadjuvante ao clima descrito audio-visualmente.

Schöpping assina boa parte das composições e cujos títulos referem-se aos momentos em que o som se anexa, não diegeticamente à cena, por exemplo: Turubamba, Altiplano, *Blind Man*, *Irak-Belgium*, *Satu's Dream*, *Low Clarin Harp*, *Nilo's Speech*, *Grace's Train*, *Nilo's Bach*, *Krunk Altiplano, Blind Man 2*, *Nilo's Speech 2*, *Ignacio's Death*, *Stone Of Sorrow*, *Grace To Turubamba*, *Low Clarin Slow*.

Há cenas mais precisas para essa análise. Começamos com uma das breves “mise-en-scènes” etnomusicológicas do filme: quando a noiva é proclamada após um breve rito de passagem em que aceita o noivo. Os camponeses "repentinamente" dançam e entoam uma música para esta ocasião e a cantam em quechua (com tradução): "esta moça turubambina/ vamos dançar com ela/ vamos assar um porco" (tradução livre). Provavelmente, esta se trate da única vez em que ouviremos aquilo que algumas críticas cobraram do filme: sua falta de veracidade documental enquanto a uma cultura local retratada.

Outro aspecto é protagonizado pelo som dos caminhões pesados trabalhando nas minas, entrando e saindo do povoado de Turubamba, som que é descrito quase como um *leitmotiv*, toda vez que os motores contrastam evidentemente com a paisagem sonora andina: aquela massa sonora composta pelo som dos moradores andando com seus chinelos no chão de terra, os animais dessa região, as portas de madeira das casas, o eventual sino da igreja, a textura das falas em quechua e o onipotente e onipresente vento atravessando-o tudo.

Aproximadamente aos trinta minutos de filme, chama a atenção um som diegético vindo de um órgão de tubos, instrumento que os locais aprenderam a construir (na sua traumática relação com as autoridades eclesiásticas e sua evangelização "civilizadora"), e como sob o pretexto de consertá-lo (o irmão da protagonista, Nilo, tenta afiná-lo) transforma-se numa inusual música atonal que pressagia o ponto central do filme, representado no momento em que Saturnina derrama mercúrio em lugar de água benta num vaso aos pés da imagem da virgem.

Um dos temas compostos por Schöpping também se presta para dar uma continuidade no plano sonoro que enlaça um *continuum*

narrativo: num primeiro momento, temos uma ambiência sonora de fundo enquanto Max mostra o voo de um condor e comenta um dos vídeos caseiros que costuma enviar para confortar a saudade de Grace. A cena apresenta seus colegas de trabalho e a música de fundo continua. Posteriormente aquele vídeo caseiro, que estava num primeiro plano reaparece desta vez na tela da televisão de Grace, quem subitamente recebe um telefonema da sua irmã. Ambas conversam e o som de fundo, que vinha desde Turubamba agora está num outro ambiente, na Bélgica. A câmera se afasta da conversa telefônica até chegar à foto que Grace tirou forçada, no Iraque. Aqui o som de fundo e a câmera combinam uma transição que mistura a aproximação à foto em questão e o surgimento de outro tema musical. Esta se enlaça novamente com Turubamba e acaba na igreja desse povoado, que Nilo cuida celosamente. Aqui, a música, a locação e a fala do personagem se juntam numa espécie de sincrese – neologismo criado a partir das palavras síntese e sincronização (CHION, 1994, p. 63) –não caricaturesca e sim diegética. Como exemplo: numa igreja barroca no povoado da região altiplanica se escuta uma peça executada por um naipe de cordas "a Paixão segundo São Mateus de Bach" enquanto, em tom de prece, suplicante, Nilo pede a Deus que sare sua mãe e cuide Saturnina. Em troca, ele mesmo promete aprender uma peça de Bach e, assim entende-se, que a executará no órgão da própria igreja. Esta espécie de “música-plano sequência” acaba logo num outro momento do filme, em que Saturnina leva sua mãe para o posto de saúde.

Função semelhante - a música como elemento expressivo que encadeia uma sequência narrativa e temporal – pode ser atribuída ao tema novamente de cordas, que lembra o estilo renascentista do alaúde de John Dowland, executado entre a cena em que queimam as roupas

do noivo de Saturnina e quando Grace recebe a notícia da morte do seu marido.

Na cena em que Saturnina se suicida bebendo mercúrio e o registra em vídeo para publicizar sua imolação, surge um dos momentos que mais abruptamente quebram a coesão da proposta de Schöpping nos temas anteriores: o lirismo minimalista versus a tragédia wagneriana.

Por um lado, temos diversos diálogos com o imaginário religioso próprio da cultura andina, a mesma que possui grande riqueza na sua paisagem sonora, que retrata as tensões do sincretismo religioso de ares barrocos tão peculiares dos povos dessa região. Neste sentido, Schöpping parece em algum um momento "casar" as escolhas surrealistas do diretor com as escolhas estético-musicais que mais ressoam e povoam o referido imaginário andino: as sonoridades barrocas. Contudo, trabalhos como os do compositor norte-americano, Richard Einhorn, cujo tema *The Fire of the Dove*, *Epilog*, da opera/oratório *Voices of Light*, aparecem como escolhas mais associadas a temas medievais que, pela sua dramaticidade e apoteosidade, quebram a proposta intimista do filme, tão cheia de som-descrições, som-ambiências, som-estados de ânimo. O coral orquestrado é sem dúvida o momento de maior pressão sonora do filme, em termos acústicos. Surge a pergunta: é um ponto de quebra proposital?

Discussão e Considerações Finais

Altiplano faz emergir indiretamente os efeitos do capitalismo global e da sociedade de risco, evidenciados com a Guerra do Iraque e as Minas de exploração. Em suas aproximações estéticas com o

documentário[148], evidencia certo desejo antropológico de "veracidade" enquanto “retrato” de uma cultura local, principalmente no sincretismo entre ritos, celebrações e músicas locais permeadas por visualidades e sonoridades onipotentes que atravessam aquele povo. Contudo, as conexões visuais e, principalmente, sonoras dos mundos de Grace e Saturnina são exploradas por uma estética barroca que garante o caráter ficcional do filme e sua vocação à dramaticidade onírica.

Há críticas inseridas na narrativa que passam desconexas em princípio, mas que cumprem a outra vocação do filme que é reivindicar. Referências ao poder da imagem estão presentes, por exemplo: em Max e seus persistentes registros domésticos para a esposa; está no homem cego que reconstitui a imagem da Virgem Maria quebrada em inúmeros pedaços e ao ser indagado por Saturnina sobre como consegue tal façanha já que não enxerga, ele profere reflexões tais como: “a superfície se vê de dentro”; está também em Grace e seu registro fotográfico de guerra, um registro político e espetacular da morte como evidência da revolta, do desequilíbrio global; e por fim, está em Saturnina na cena de seu suicídio proferida especificamente pela frase: “sem imagem, não há história”.

A imagem em todas estas situações reclama o registro enquanto modo de anunciar a dor e a exploração. É por ela que se vê o mundo, é por ela que os silenciados poderão ser vistos e ouvidos. E a trilha sonora vai ao encontro disso, cumpre uma atividade de reforço, mas também de protagonismo.

Para Gilles Deleuze (apud FECÉ, 2008), a imagem e o estado de lugar-comum são relacionais. A imagem se insere nos “encadeamentos sensoriomotores” e, ela mesma, organiza ou induz estes encadeamentos. Para ele, nunca percebemos tudo o que há na imagem, porque ela está feita para isso (para que percebamos tudo, para que o

tópico nos oculte a imagem...). "Civilização da imagem? De fato se trata de civilização do lugar-comum". Nessa civilização, todos os poderes têm interesse em nos ocultar as imagens, não forçosamente em nos ocultar a mesma coisa e sim em nos ocultar algo na imagem.

E conforme reflexões de Fecè (2008, p. 41), "no discurso mediático a realidade só pode ser visível. Para conhecer, melhor dito, reconhecer o fato, este tem de ser visível". O visível é regulado pelas instituições, governos e poderes regulam. "Recordemos que enquanto as televisões de todo o mundo retransmitiam a suposta revolução romena, os Estados Unidos invadiam o Panamá. Não houve imagens, tampouco invasão".

A inscrição se dá no fato e o filme *Altiplano*, apesar de ficcional, acumula muito de sua intenção em "registrar o real" e torná-lo público, saído das entranhas das comunidades, da dor dos sujeitos, das injustiças de uma economia global onde os desequilíbrios são notórios e os riscos distribuídos de forma desigual. Desse modo, os diretores permanecem fiéis ao compromisso social e ecológico que abasteceu seus projetos fílmicos precedentes.

Mas não se pode generalizar, já que o filme também vai além da racionalidade quanto oferece elementos fantásticos, realizando uma luta não somente política e espiritual, mas também estética. Assim, com fronteiras borradas entre o ficcional e documental, *Altiplano* vai além e questiona o valor da imagem e da consciência.

Referências

ALTIPLANO. Direção: Peter Brosens e Jessica Hope Woodworth.

Produção: Heino Deckert. Roteiro: Peter Brosens e Jessica Hope Woodworth (Filme). Música: Michel Schöpping. 1h49min. Alemanha, 2009. Disponível em: <http://www.altiplano.info/> Acesso em: 20 maio 2009.

ARADAU, Claudia; MUNSTER, Rens Vans. Estética da catástrofe. *Revista ECO-Pós,* Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 4-32, 2011.

BECK, Ulrich. *Risk society:* Towards a new modernity. Sage, 1999.

BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. *Modernização reflexiva*. São Paulo: UNESP, 1997.

CHION, Michel. *Audio-vision:* sound on screen. Nova York: Columbia University Press, 1994.

DOUGLAS, Mary; WILDAVSKY, Aaron. *Risk and culture:* An essay on the selection of technological and environmental dangers. Berkeley: Univ of California Press, 1983.

FECÉ, José Luiz. Do realismo à visibilidade. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual. *Revista Contracampo,* Rio de Janeiro, v. 1, n. 02, p. 31-44, 1998.

GUIVANT, Julia S. A teoria da sociedade de risco de Ulrich Beck: entre o diagnóstico e a profecia. *Estudos Sociedade e Agricultura,* Rio de Janeiro, n. 16, v. 2, p. 95-112, 2013.

IGLESIA, Juan Luis Gonzalo; COMA, Jordi Farré. *Teoría de la comunicación de riesgo*. Editorial UOC, 2011.

LUHMANN, Niklas. *Communication and Social Order:* Risk: A Sociological Theory. Transaction Publishers, 1993.

A MONTANHA SAGRADA. Direção: Alejandro Jodorowsky. Produção: Robert Taicher, Alejandro Jodorowsky, Allen Klein e Roberto Viskin. Roteiro: Alejandro Jodorowsky (Filme). Música: Alejandro Jodorowsky, Don Cherry, Ronald Frangipane. 1h55min. México, 1973.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos Estudos-CEBRAP*, São Paulo, n. 86, p. 75-80, 2010.

RODRIGUES, Carla. Daniela. Rabelo. *Risco, Comunicação e Cinema* – O Documentário de Risco como Potência Narrativa. 170p. Tese de Doutorado. São Paulo: PPGCOM/ECA/USP, 2014.

WILLEMS, Gertjan; SMETS, Kevin. Film Policy and the Emergence of the Cross-Cultural. In: KHORANA, Sukhmani (Ed.). *Crossover Cinema:* Cross-Cultural Film from Production to Reception, 2013.

SOLIER. Magaly. *Magaly Solier llega a Cannes com Altiplano, nuevo filme en competencia*. [20 de maio, 2009]. Entrevista com Magaly Solir. Disponível em: <http://www.rpp.com.pe/2009-05-20-magaly-solier-llega-a-cannes-con-altiplano--nuevo-filme-en-competencia-noticia_182534.html>. Acesso em: 20 maio 2009.

Palomita blanca: circulação de textos de literatura, música e cinema na compreensão do imaginário político do Chile

Elen Doppenschmitt

A ideia central deste artigo é mostrar de que modo o livro de Enrique Lafourcade e o filme homónimo de Raul Ruiz, *Palomita Blanca,* tornam-se materiais exemplares para iluminar os modos de aparição do imaginário político do Chile, relativos ao período que compreende 1970-1973. A escolha dessas obras se dá por dois motivos principais: o primeiro refere-se a que são obras de ficção, lugar que permite analisar o imaginário de modo específico; a segunda refere-se ao fato de que o filme é adaptação do livro, o que nos permite alargar o conceito de imaginário, pensando-o como algo movente e como lugar ativo de leitura e interpretação.

Considerando isso, pretendemos concentrar nossos esforços na decifração das representações que as obras oferecem, não sem antes compreendê-las como possíveis "cartografías de um contexto", buscando para além do que está dito ou mostrado – isto é, nas ausências ou nas fronteiras do representado– pistas para compreender o imaginário de uma época. Conforme nos aponta Rancière (2010, s.p.):

> [Na criação artística], a questão não é a de representar o mais fielmente possível a realidade, mas a de representar uma certa cartografia do real que não o reproduza. Ou seja, passar de um regime de percepção para outro.

Palomita Blanca é uma novela chilena de Enrique Lafourcade, publicada em 1971 e levada ao cinema, em 1973, por Raul Ruiz. Apesar de serem obras homônimas, ambas têm vida própria, sendo específicas suas escolhas quanto ao tratamento dos personagens, da narrativa e, especialmente, o modo de marcar o tom da obra que muito indica o posicionamento político de ambos autores. Contudo, há algo que parece ser comum a ambas e isto se deve a que livro e filme têm como elemento estruturante a musicalidade.

Essa musicalidade que aparece tanto na forma de falar dos personagens, nos poemas-canções mencionados, no festival de rock que ambienta o início do relato e até mesmo na composição de uma trilha sonora específica, para o caso do filme, leva-nos a crer que este seja o elemento propulsor que conduz ao imaginário político da época. Uma investigação a respeito de como foi cartografada essa musicalidade no filme e no livro, permitirá o acesso a uma subjetividade social e cultural. Por meio das escolhas de procedimentos estilísticos em ambos autores, será possível, então, discutir as indagações que se colocavam a respeito do contexto político da época, isto é, predominantemente o desconhecimento sobre as classes populares e sobre a cultura juvenil.

Em linhas gerais, podemos resumir *Palomita...* como o relato em primeira pessoa da adolescente Maria, de família operária, que se apaixona repentinamente por Juan Carlos, um jovem rico. A partir das descrições sobre o relacionamento do casal, registradas pela

protagonista em seu diário, adentramos na realidade chilena de 1970, momento em que Salvador Allende estava chegando ao poder na pele de um candidato socialista respaldado pela Unidad Popular.

Palomita, de Enrique Lafourcade, foi publicada pela primeira vez em 1971, superando a venda de 100 mil cópias a pouco mais de 10 dias de sua aparição. Considerada uma "novela rosa"[149], tornou-se *best seller* entre os chilenos e hoje já superou a marca de 35 edições, sendo literatura obrigatória para os estudantes de ensino médio naquele país. O interesse do público pela obra não se relaciona tanto com seu valor literário, dado ser esse um livro de pouco mais de 100 páginas, de leitura fácil, tom meloso e que segundo o próprio autor foi feito como um "teste":

> (...) Nesses tempos de imaginária revolução Allendista, meu segundo filho Octavio me afirmou que eu não entendia a juventude de cabelo comprido, calça boca de sino, drogas e gurús. E eu respondi que algo intuía. E para provar isso, escrevi esta novela. Doce e efêmera. Foi assim que pensei. Jamais imaginei que iria perdurar por tanto tempo. O tema central é o amor. O amor de dois adolescentes que vivem para além da política, da história (...) A trama é simples e mínima, as situações – novela rosa–, e mesmo assim, tocou o coração da juventude desses tempos de "Nueva Ola" (...) Esta é uma novela encantadora à qual não dou nenhuma importância literária. Eu a escrevi em 18 dias para meu filho que era um hippie que estava estudando música. Escrevia um capítulo por dia e nos reuníamos, eu e ele, para ler os capítulos. Depois meu filho me confessou que eu "saquei" alguma coisa (LAFOURCADE, 2001, p. 20).

O que parece mais chamar a atenção nos comentários de Lafourcade é o fato de ele deixar implíticita sua visão: o romance era uma história de amor entre dois personagens de classes sociais

distintas, porém “suspensos” e “apartados” (pelo menos aparentemente) de qualquer envolvimento político, apesar do cenário que tanto a narrativa quanto o contexto de produção da obra ofereciam. De fato, o romance entre a pobre Maria e o rico Juan Carlos acontece justamente no período que compreende as eleições em que Allende disputava o poder com Alessandri e com Tomic e a posterior vitória de Allende no conturbado clima político. Em termos de forças políticas, havia a Unidad Popular, de esquerda e da qual fazia parte Allende, o Partido Nacional, de direita e do qual fazia parte Alessandri e, finalmente, a Democracia Cristiana, neste momento mais alinhada à esquerda e representada por Tomic. Era um momento em que havia muitas manifestações nas ruas, e que os candidatos realizavam grandes atos de massas, reunindo milhares de pessoas. No caso de nossos protagonistas, é possível acompanhar suas andanças pelas manifestações, suas conversas sobre política e compreender que, de forma implícita, eles ansiavam por encontrar um posicionamento, ainda que esse não fosse o enfoque da novela. No entanto, grande parte do relato nos é proporcionado pelo ponto de vista de Maria que era leitora de Corín Tellado (famosa escritora espanhola de novelas-rosa) e espectadora de telenovelas, de modo que sua própria compreensão dos acontecimentos políticos era confusa e superficial, assim como sua interpretação das escolhas políticas dos demais personagens, conforme podemos ver em alguns trechos da obra:

> (...) yo me puse a mirar y todo Santiago estaba lleno de letreros y la cosa era entre Alessandri y Allende, y otros decían que Tomic iba a arrasar, y yo, un poco por llevarle la contra a mi madrina y otro porque la Mirta Soto, que era una de mis mejores amigas, me puse más allendista y pasábamos discutiendo con otras compañeras del Cuarto B, y un día fuimos

> con la Mirta a la Población La Pirámide a ver a la mamá que me había mandado llamar porque decía que estaba enferma y vimos que toda la población estaba llena de letreros y banderas y que todos eran allendistas y hasta mi mamá que nunca se ha metido en política y don Beno andaba de lo más raro y hacía como quince días que no tomaba porque estaba metido en un sindicato (...) (LAFOURCADE, 1971, s.p.).[150]
> En la tarde comenzaron a dar los resultados y en la noche mi madrina le prendió cinco velas a la virgencita que teníamos en el dormitorio y se puso a rezarle y me dijo, reza conmigo para que no salga Allende. Pero, a mí, como que gustaba Allende... Total, nosotras éramos harto pobres y si podía hacer algo por nosotras...(*ídem ibdem*)

Por outro lado, o posicionamento político de Juan Carlos é mais ambíguo: ele não concorda com a sua familia *allesandrista*, mas também não se julga um *allendista*. Seu envolvimento com o SILO, movimiento espiritual, espécie de seita que teve grande impacto nessa época dá pistas para pensar que talvez ele pendesse para os democratas cristãos, já que segundo a literatura especializada, as relações entre SILO e o partido humanista no Chile eram bastante próximas. No entanto, no livro há apenas evidências de que tal movimiento tivesse a ver com política, ainda que isso transparecesse em algunas passagens do livro:

> Estaba nervioso y más delgado.
> - ¡Se armó la grande! - me dijo
> - ¿Por qué, Juan Carlos?
> - Allende no llega al poder.
> - ¿No llega?
> - ¡No! ¡Vienen los militares!
> Y me contó que su viejo estaba de nuevo en New York. Que dos tíos ya se habían escapado del país. Que la mamá estaba vendiendo todo. Que había un enredo horrible. Que el dólar estaba a sesenta (...)
> - Pero ... tú... ¿tú no eras alessandrista?

> - ¡No! ¡No era nada! ¡No soy nada, sino Silo! Y, actuaremos... ¿entiendes? Vamos a hacer algo... Bruno está reuniendo a la gente, ¿cachai? Todos son unos corrompidos, Alessandri, Allende, Tomic, Frei, el viejo mío, todos... (LAFOURCADE, 1971, s.p.).

Outro dado importante é a menção feita ao desaparecimento de Juan Carlos logo após Salvador Allende ter vencido as eleições e estar prestes a assumir o poder. Havia revolta de uma parte da população que pedia ao Exército para que pudesse intervir. Ao que tudo indica, Juan Carlos teria sido (ficcionalmente) um dos responsáveis pela morte do General Schneider, quem defendia o não envolvimento das forças armadas em asuntos políticos.

Com esses trechos já podemos perceber que embora o livro tenha em Maria o foco narrativo, sendo o relato levado pela protagonista por meio de seus registros de "sentimentos" e "impressões" sobre o amor, a narrativa se dinamiza pela inserção de diálogos entre os personagens, revelando não apenas sua riqueza psicológica senão sua linguagem, expressada, sobretudo, na forma de falar. *Palomita*...representa assim, ao mesmo tempo, um retrato e um diagnóstico de uma época, concentrando-se no desvelar e na compreensão da cultura juvenil popular.

Esse interesse pela cultura juvenil encontrou lugar de expressão nas terminologías chilenas empregadas em quase todas as páginas do livro: *cachai, gallo, chiquilla, harto, ni ahí, la pura,* entre outros são gírias e expressões que até hoje se mantêm em vigor porque o Chile é um país que conserva bastante suas formas coloquiais de falar. Seguramente, esta característica da novela repercutiu no interesse do público, pois lhe deu o frescor necessário para ser lida por qualquer um

e não apenas por jovens, nem mesmo jovens da camada popular.

Além disso, o mote para o desenvolvimento do relato consiste na ida dos personagens centrais ao concerto de Piedra Roja (festival musical realizado no Chile em 1970 ao estilo de Woodstock), importante manifestação da cultura juvenil de uma época, influenciada pelos hippies norte-americanos e europeus. A musicalidade, anteriormente mencionada e que vem com Piedra Roja é o ambiente cultural de uma época que justifica, inclusive, uma oralidade comum entre os jovens de clase mais elevada, com uma hegemonía que impõe também gírias e modos de falar que, em principio eliminariam as diferenças de classe ou de posicionamento político. Com efeito, na obra de Lafourcade, o imaginário político parece ser atravessado por uma "cultura de massa alternativa" trazida pelos jovens das classes altas que buscavam novas religiões, novas formas de diversão e sobretudo importavam o estilo "rebelde" dos norte-americanos e europeus com suas bandas de rock progressivo apimentadas com drogas.

Por último, ainda seria importante mencionar o formato da novela. Este corresponde a 12 capítulos nomeados pelos versos de um poema de Idea Vilariño e, posteriormente, transformado em uma canção de protesto, muito conhecida do uruguayo Daniel Viglieti. Os versos de *A la paloma,* vai pouco a pouco revelando a transformação de uma pombinha tímida e triste em um falcão, o que sugere certa analogía em relação ao que se poderia esperar da personagem principal, ainda que ela não pareça mudar. Apesar desses versos desempenharem o papel de um comentário que poderia sugerir o ponto de vista do autor, não é possível afirmar que em *Palomita Blanca*, Lafourcade emita qualquer opinião, sentença ou juízo que nos deixe explícito seu posicionamento acerca da incorporação dos jovens na política do país,

assim como uma avaliação de como as camadas populares se sentiam ou não representadas pela esquerda.

Consideramos o filme de Ruiz emblemático para pensar o período: não apenas porque pareceu aprofundar as questões colocadas por Lafourcade acerca da juventude e de seu papel na política, mas igualmente porque ao provocar uma mudança de ênfase no relato, ampliando a multiplicididade dos pontos de vista, o diretor escrutina não apenas as clases populares e seu gosto e juízo moral, mas também as demais classes, de um modo críticamente irônico e que não era usual no cinema novo chileno.

Todas as críticas tecidas pelo autor em forma de ironia são traduzidas, a nosso ver, como diagnóstico da evanescida Unidad Popular, isto é, parecía importante naquele momento, pré-golpe, avaliar o desempenho do Governo de Allende e, sobretudo, a participação das camadas populares, e a adesão dos jovens.

Mas Ruiz vai buscar pistas no período anterior às eleições e aí chega na obra de Lafourcade. Não lhe interessou nunca o que dizia a obra, mas sim compreender por que era um livro tão lido, por todos, indistintamente. Segundo seus próprios relatos, os personagens não eram para ser levados à sério, pois o que lhe interessava era criar "tipologías" a partir das impressões que coletou dos leitores de *Palomita*.

Quando decidiu adaptar a obra, não quis trabalhar com atores profissionais, mas criou um anúncio em que convocava "palomitas" de todas as regiões para interpretar Maria, assim como convocou jovens da classe média alta para interpretar Juan Carlos. Ele não queria atores já viciados, mas encontrar personagens "reais" para serem "estereótipos".

Toda essa etapa de produção do filme, rendeu um documentário chamado “Palomita Brava” que retrata o imaginário das adolescentes da época penetrados por toda uma cultura de massas.

Além disso, há outros dois fatores importantes que merecem ser mencionados. Apesar de filmado em 1973, o filme de Ruiz só foi exibido para o público em 1992, devido a sua proibição pelo Golpe Militar e a consequente fuga do diretor para França, onde viveu exilado toda a sua vida. A cópia que permaneceu perdida durante quase duas décadas só foi editada 19 anos depois quando então o filme foi finalizado e exibido ao público.

Palomita Blanca é o último filme que Ruiz realizou dentro do Chile; tem como particularidade ser uma obra de “transição” da cinematografia nacional chilena, geralmente dividida entre o cinema de dentro e aquele do exílio. *Palomita Blanca* é um caso paradigmático para a historiografia dos filmes do Nuevo Cine Latinoamericano. Por causa da traumática ruptura causada na sociedade chilena com a derrubada de Salvador Allende, há uma singularidade na historiografia do cinema chileno que não encontramos em nenhuma outra. Conforme Mouesca (1992), neste período que vai de 1973 a 1991, o cinema chileno se divide em dois: o “Cinema Chileno de dentro” e o “Cinema Chileno no exílio”, o que é lido por alguns autores como uma estratégia metodológica não isenta de um caráter nacionalista e ideológico. No caso específico de Raul Ruiz, podemos considerar que quando realiza *Palomita...* o faz como um cineasta “de dentro”, muito embora o filme já revele o tom dissidente de seus filmes em relação aos demais cineastas comprometidos com o cinema militante:

> ...digamos de inmediato que Ruiz no es un realizador “popular”;

> es, por el contrario, un cineasta "difícil", que no sólo elige, a menudo, temas complejos, sino que desarrolla un estilo narrativo que rehúye los caminos rectilíneos: las pistas están siempre cruzadas, sus historias plagadas de claves (o de trampas) y la emoción aplastada por el juego predominantemente intelectual. Nuestro autor ama la paradoja y la ironía, practica un humor irreverente y corrosivo: se ríe de todos; incluso de sí mismo, y de todo (o de casi todo). Entusiasta de la travesura experimental, está constantemente improvisando, inventando imágenes visuales y verbales, tratando de descubrir cien maneras diferentes de contar una misma historia (MOESCA, 1992, p. 122).

O Ruiz que mais conhecemos é o aclamado diretor que ocupou as páginas dos *Cahiers du Cinèma* e que pouco a pouco passou de um cineasta do exílio para um cineasta "europeu". Como muitos diretores latino-americanos, conhece-se muito pouco de sua obra internamente, especialmente acerca do filme em questão. Característica *sui generis* de *Palomita Blanca* reside no fato de que o público para quem Ruiz dedicou o filme em 1973 não foi o mesmo que o assistiu em 1992.

O filme não segue exatamente o enredo do livro. Há maior densidade nos personagens secundários, a exemplo das amigas de Maria, dos pensionistas da casa onde mora e até mesmo do professor da escola onde estuda. Conhecemos mais deles, mas não necesariamente existe uma trama narrativa que os envolve. Mediante a desordem narrativa (típica do realizador) que misturava os *hippies criollos*, a incubação do fascismo e a carência de projetos sociais, Ruiz construiu personagens "tipos" que poderiam permanecer raros, distantes ou desconfortáveis para quem o cineasta dedicava o filme. Em 1973, o público estava à espera de um cinema militante e por isso não compreenderia, talvez, a soturna crítica ao "povo" que encontramos neste filme. No entanto, anos depois e fora do imaginário

cinematográfico apoiado pelo governo de Allende, o novo espectador (pós-No!) já estava "liberto" (ou "alienado") de certas convenções próprias de um cinema político. Por conseguinte, este "novo" espectador poderia tanto confundir as ironias de Ruiz com comicidade quanto poderia se propor desvendar sua postura não menos crítica: a de um "cinema de indagação antropológica". Ao invés de glorificar o "povo", o diretor propôs-se a avaliar a presença da cultura popular que sendo perceptível, sobretudo, na linguagem dos personagens, resulta em um trabalho paródico acerca dos estereótipos discursivos dos chilenos.

O filme de Ruiz, tal como o livro, também reproduz o Festival de Piedra Roja, mas aproveita o fato de que *Los Jaivas*, grupo de música folclórica experimental, havia estado no festival e os convida para compor uma trilha sonora para o filme, que aconteceu concomitantemente às gravações. As canções de *Los Jaivas* não estão nas obras apenas como ilustração das cenas. Elas aparecem na forma de comentário, tecendo uma espécie de crítica ao período mediante um dignóstico que mostrava, por um lado, a despolitização juvenil e, por outro, o desconhecimento de cineastas e intelectuais não apenas sobre o cotidiano das camadas populares – ema que o "cinema novo" tanto se esforçou por mostrar–, mas também o da elite. A musicalidade, nesse sentido, aparece de diferentes formas, mas é como comentário que ajuda a cartografar o imaginário de uma época.

Um dos elementos centrais discutidos na historiografía sobre os movimentos de luta e emancipação no continente americano é a participação da juventude. As culturais juvenis ocuparam lugar de destaque nesses movimentos, quer por sua gana de liberdade e autonomia, quer por outras características, mais subjetivas. No caso

chileno, podemos pensar, por exemplo, na criação de um novo imaginário simbólico anti-imperialista por parte das culturais juvenis revolucionárias. Estas apelavam e resgatavam a cultura local (latino-americana e nacional) como algo que alimentaria a especificidade do socialismo que ali se implantava.

A música, nesse sentido, ocupa lugar especial como viés de expressão dessas ideologías em exemplos muito emblemáticos de uma época. É o caso dos grupos *Quilapayún* e *Intillimani* e de *Victor Jara,* representantes da chamada *Nueva Canción Chilena. E*sses músicos e cantores criticavam todo tipo de música e canções que imitavam o estilo norte-americano conhecidos como *Nueva Ola* e até mesmo os novos grupos nacionais que se autdenominaram de neofolclore ou psicodélicos, entre eles, *Los Jaivas*[151].

Considerando todas essas questões iniciais, pretendemos então mostrar em que medida o filme de Ruiz é paradigmático para dar sentido ao imaginário de uma época. Extrapola as questões colocadas pelo autor literário, sem abandonar a temática proposta, mas em vez de priorizar o relato, enfatiza a descrição por meio de procedimentos estilísticos que valorizam, sobretudo, a oralidade e a música no cinema.

Quanto à oralidade, esta não está apenas na incorporação de modismos e gírias, mas correspondem a toda uma cartografia do modo "chilensis" de usar a palavra oralizada: a canção "Miguelito" entoada pelo menino que já não quer mais os cantos de trabalho, mas prefere o *rock and roll*, os boleros da telenovela que acompanha Maria, mas também as irmãs de Juan Pablo, o profesor que monocordicamente faz uma espécie de palestra solitária sobre o conhecimento útil e inútil e que pouco a pouco se transforma em solilóquio psicanalítico sobre suas

relações com a sua mãe e assim por diante. Toda essa gama de vozes não apenas revelam a multiplicidade dos pontos de vista, mas complexificam a compreensão do relato, uma vez que não estão lá para significar o avanço da narração. De fato, em muitos momentos as vozes se confundem ou muito pouco informam, revelando a incomunicabilidade dos sujeitos pela palavra, pelo discurso.

Interessante é notar como as telenovelas aparecerem nesta obra como um fio condutor do relato, avançando sua ficção ao mesmo tempo que avança a historia de Maria e Juan Pablo, marcando uma outra temporalidade, talvez mais relevante que aquela da história. Tanto nas casas populares quanto nas das classes mais abastadas, todo um imaginário de época é evocado por meio de referências ao mundo de atores e atrizes famosos, composições musicais típicas deste produto midiático, moda e costumes que influenciavam tanto ricos quanto pobres. Raul Ruiz, inclusive, pediu que *Los Jaivas* compusessem uma canção usada especialmente para a telenovela que Maria acompanhava, envidenciando a plasticidade dos músicos que também encontraram nos boleros – considerados música de massa e, portanto, de segunda categoría –uma fonte para compreensão daquilo que era considerado latino-americano.

As anacronias tão bem trabalhadas por Ruiz, convertem esse filme naquilo que Huberman diz a respeito de Walburg quando este último observa a existência de dois tipos de artistas: aquele "artista de seu tempo", denominado eu-crônico e o "artista contra seu tempo", o anacrônico. Este trabalha com uma visualidade e com uma memória de tempos complexos, revelando a insuficiência do passado para se dizer algo sobre a história.

E é essa forma de compreender o tempo que pode fazer com que

determinadas mensagens sejam interpretadas de distintas maneiras. Isso implica que a própria noção de história seja colocada à prova, permitindo então que se veja a multiplicidade de temporalidades como algo que impede antigas noções:

> Então, há temporalidades de classes, sem fundamentalismos, sem mecanizações para opô-las como se fossem metafisicamente distintas, mas são histórica e socialmente distintas das temporalidades das raças, das fêmeas, dos sexos, das gerações. Aqui aparece, então, uma nova maneira de introduzir a dimensão histórica nos processos de comunicação, não mais como aquela história do progresso, como aquela história unificada de desenvolvimento, mas como essa heterogênea pluralidade articulada em cada país, em cada região (BARBERO, 2009, p. 44)

Por meio dessa heterogeneidade de temporalidades (ou anacronias), tão próprias da América Latina, pode-se verificar como convivem formações culturais arcaicas, residuais e emergentes, o que auxiliará na compreensão da circulação e dos sentidos do filme em questão, uma vez que o sentido político que assume também parece ser resignificado:

> A los que no vivieron esa época les parecera un platillo volador, algo de otro planeta. Los otros la sentiran más cercana. La cinta no es militante y refleja la complejidad de esa época, en que nada estaba muy claro (RUIZ IN RODRIGUEZ, 1992, s.p.).[152]

Referências

GONZALEZ, Yanko. *Sumar y no ser sumados:* Culturas Juveniles revolucionarias. Mayo de 68 y diversificación identitaria en Chile.

Alpha: Santiago, 2010. p.111-128.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações.* Comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de: Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MOUESCA, Jacqueline: *Cine chileno:* veinte años: 1970-1990. Santiago, Chile: Luisa Ulibarri L, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RODRIGUEZ, Carmen. *En octubre estrenan film Palomita Blanca.* El Mercurio, 1992.

Frantz Fanon e o cinema de descolonização nos manifestos Estética da Fome e Hacia un tercer cine

Cristina Alvares Beskow

"Todo espectador é um covarde ou um traidor." (Fanon, 2005, p. 229)

O cinema latino-americano surge de um olhar colonizado. Ao longo da primeira metade do século XX, as tentativas de desenvolver indústrias cinematográficas na América Latina tinham como meta alcançar os padrões estadunidenses ou europeus[153]. No entanto, as condições econômicas sempre foram muito distintas: faltavam profissionais, técnicos, equipamentos e *know-how*. Essa conjuntura marcada por "trajetórias no subdesenvolvimento"[154] causava um sentimento de inferioridade em relação aos "padrões de qualidade" do cinema hegemônico. Ao mesmo tempo, ofereceu um outro caminho à nossa história cinematográfica. Entre o final da década de 1950 e início de 1960, surgiram cineastas questionando este paradigma, fortemente inspirados pelo Neorrealismo italiano[155]. A ideia era produzir filmes que representassem as especificidades culturais e históricas de cada país, a

partir do que se tinha como tecnologia, a partir de um olhar descolonizador: a estética viria não só como resultado de uma condição econômica, mas de uma opção política.

Neste mesmo período, o pensamento terceiro-mundista impactava as produções de intelectuais e artistas de esquerda, contagiados pelas bandeiras do anti-imperialismo[156], da descolonização cultural e da libertação nacional dos países de "tereiro mundo". Um dos expoentes deste pensamento foi Frantz Fanon, cuja obra também reflete sua condição de negro e colonizado. O autor que nasceu na Martinica, ex-colônia francesa, tornou-se psiquiatra na França, sob os olhares de alteridade dos franceses (para os quais, ele era visto como "um negro"). Seu primeiro livro é uma dissertação de mestrado rejeitada pela academia francesa e foi publicado sob o título de *Pele negra, máscaras brancas* (1952). No final da década de 1950, foi convidado a trabalhar em hospitais da Argélia, durante a guerra anti-colonial contra a França[157], quando resolveu integrar a Frente de Libertação Nacional (FLN) junto aos argelinos. Foi neste período, sofrendo perseguição do Estado francês, que escreveu sua principal obra, *Os condenados da terra*, lançado em 1961[158]. O livro escancara as feridas do colonialismo e aponta a violência como única alternativa de libertação do colonizado. Para o autor, "o colonialismo não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão. Ele é a violência em estado natural, e só pode se inclinar diante de uma violência maior" (FANON, 2005, p. 79).

A violência de que fala Fanon é uma resposta à violência do colonizador, não apenas à repressão policial, que é mais objetiva, mas também a que massacra a subjetividade do colonizado, o desumanizando. A atribuição de estigmas ao colonizado é um dos mecanismos de inferiorização, inclusive amparados por "argumentos

científicos" que contrapõem o colonizado "selvagem", "bárbaro", e "primitivo" ao colonizador "racional", "civilizado" e "universal". Diante da barbárie da colonização, Fanon defende que a única maneira de emancipação cultural é a transformação radical da sociedade, a partir da qual os sistemas de referências do colonizado serão destruídos e ressignificados. Para Fanon:

> (...) a luta organizada e consciente empreendida por um povo colonizado para restabelecer a soberania da nação constitui a manifestação mais plenamente cultural que existe. Não é unicamente o sucesso da luta que dá, posteriormente, validade e vigor à cultura, não há hibernação da cultura durante o combate. A própria luta, no seu desenrolar, no seu processo interno, desenvolve as diferentes direções da cultura e esboça novas orientações. A luta de libertação não restitui à cultura nacional o seu valor e os seus contornos antigos. Essa luta, que visa uma redistribuição fundamental das relações entre os homens, não pode deixar intatos nem as formas nem os conteúdos culturais desse povo. Depois da luta, não há somente desaparecimento do colonialismo, mas também desaparecimento do colonizado (FANON, 2005, p. 280-281).

Estas ideias exerceram profunda influência sobre estes novos cineastas latino-americanos, que também discutiam a produção de filmes com "novas formas e novos conteúdos". Atrelado a isso, a perspectiva política de uma revolução socialista iminente nos países latino-americanos, fortalecida após o triunfo da Revolução Cubana (1959), e a atmosfera de articulação entre os cineastas dessa nova geração[159], estimulava a produção de manifestos que convocavam para a construção de um cinema revolucionário. Dentre estes manifestos, destacarei dois que desenvolvem um diálogo direto com o pensamento de Fanon: "Estética da Fome" (Brasil, 1965), de Glauber Rocha (Rocha, 2004), e "*Hacia un Tercer Cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*" (Argentina, 1969), de Octavio Getino e Fernando Solanas (SOLANAS; GETINO, 1973).

Estes dois textos transformaram-se em referências do *Nuevo Cine Latinoamericano,* movimento cinematográfico surgido na década de 1960[160] e que tinha no pensamento terceiro-mundista sua principal referência política. Formado por cineastas de distintas nacionalidades e linhas políticas de esquerda, o movimento também se mobilizava em torno da seguinte plataforma comum: a construção de mecanismos de produção, exibição e distribuição de filmes que refletissem e agissem sobre os problemas políticos, econômicos e sociais da América Latina. Os manifestos a serem analisados refletem estas questões, com referências diretas e indiretas ao pensamento fanoniano[161].

Por uma estética da fome e da violência

> "O homem colonizado se liberta na e pela violência. Essa práxis ilumina o agente, porque lhe indica os meios e o fim" (Fanon, 2005, p. 104).

O manifesto "Estética da Fome", de Glauber Rocha, foi apresentado pela primeira vez em janeiro de 1965, em Gênova, Itália, durante a V Resenha do Cinema Latino-Americano, num debate sobre o Cinema Novo, organizado pelo Instituto Columbianum (PEREIRA, 2007). O lugar de fala neste caso é fundamental: é um texto que se dirige ao público estrangeiro[162], denuncia sutilmente o golpe militar[163] brasileiro de 1964[164] e afirma as especificidades deste novo cinema brasileiro, caracterizado pela metáfora da fome. A fome, neste caso, não é o tema dos filmes sociais e políticos, mas uma característica inerente à forma desta nova cinematografia, que se produz na "política da fome", com poucos recursos. Como já apontou Ismail Xavier, a preposição "da"

ao invés de “sobre” não é mero detalhe, faz toda a diferença.

> Da fome. A estética. A preposição ‘da’, ao contrário da preposição ‘sobre’, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. (...) A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a estrutura e do qual se extrai a força de expressão (XAVIER, 2007, p. 13).

Podemos atribuir outra semântica à palavra fome: a de vontade, a de avidez, a do desejo intenso destes cineastas em produzir cinema nas condições existentes. Assim, a condição de faminto aliada à vontade de produzir resulta na produção de uma nova linguagem. Afinal, se “os povos subdesenvolvidos têm um comportamento de pessoas famintas”, como escreveu Fanon (2005, p. 247), sua criação virá imbuída desta condição, já que, nas palavras de Glauber, “o esfomeado fala uma outra linguagem” (ROCHA, 2015).

A máxima “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” é a nova palavra de ordem deste cinema que se constrói de inovações formais, originalidade estética e que recusa o filme como espetáculo industrial. A nova forma fílmica é marcada por “filmes sujos”, resultado da condição subdesenvolvida do cinema latino-americano. Para Glauber Rocha, neste contexto de fome, sequela direta do colonialismo[165] e da dependência, a violência das imagens seria a “mais nobre manifestação cultural”. A estética da fome, assim, pede uma estética da violência, ideia que alude diretamente ao pensamento de Fanon, que não é citado nominalmente, mas é claramente uma das principais referências do manifesto[166]. Para o psiquiatra martinicano, “o colonizado descobre o real e o transforma no movimento da sua práxis, no exercício da violência, no seu projeto de libertação” (FANON, 2005, p. 75) e sua luta organizada e consciente é a “manifestação mais plenamente cultural

que existe" (2005, p. 280).

Tanto Rocha quanto Fanon criticam a relação paternalista da Europa com os países de terceiro mundo. Neste sentido, é importante lembrar novamente o primeiro lugar de fala do manifesto "Estética da Fome", assim como da primeira edição do livro de Fanon, lançado na França com prefácio de Sartre[167]. Nas palavras de Fanon (2005, p. 122): "não aceitaremos que a ajuda aos países subdesenvolvidos seja um programa de 'irmãs de caridade'", defendendo uma justa reparação aos países colonizados, enquanto Glauber critica o paternalismo europeu e o mundo dito "civilizado", que "não compreende a miséria do latino". Segundo o manifesto, "a diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se pela violência de suas imagens em vinte e dois festivais internacionais." O primeiro lugar de fala de ambos latino-americanos é a Europa, com um discurso de violência perante a visão eurocêntrica, discriminatória e paternalista sobre os povos de terceiro mundo.

O apontamento da violência como única alternativa de libertação do colonizado é questão central da obra *Os condenados da terra*. Fanon fala em "violência do colonizado contra o colonizador", Glauber fala em "violência das imagens" contra um modelo estrangeiro (e colonizador) de cinema. A estética da violência seria a autenticidade deste novo cinema, que se afirma na criação de um novo modelo, combativo, e na recusa a padrões cinematográficos tidos como "universais". Escreveu Glauber Rocha:

> uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o

> colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino (ROCHA, 2004, p. 66).

Neste trecho, o autor cita diretamente a luta do povo argelino, mais um elemento que reforça a referência às ideias de Fanon. Para ambos os autores, o colonizado se faz sujeito histórico por meio da violência contra o colonizador, por todos os meios possíveis, seja pela arma de fogo ou pelas imagens.

Mas, como poderíamos caracterizar esta "estética da violência"? Poderíamos dizer que imagens que chocam o espectador é uma forma de violência das imagens? Não me refiro ao choque provocado por imagens que banalizam a violência, de maneira sensacionalista, mas ao choque propiciado pela montagem de imagens que desnaturalizam o *status quo* e sugerem sua ruptura, propondo novas maneiras de interpretar criticamente a realidade. Desta maneira, imagens que abrem possibilidades de reflexão: que incomodam e causam distanciamento, que profanam o sagrado da ordem estabelecida, propondo um novo jogo cinematográfico.[168] A estética da violência, portanto, viria de uma ruptura: romper com a estética hegemônica e criar uma estilística que se "engendra no confronto" e que tem "um quê de agressão inevitável" (XAVIER, 2004, p. 22). Os filmes desta nova etapa são marcados por inovações formais e pela afirmação de uma "cultura nacional", ideia que tem muitas similaridades com Fanon, que defende o seguinte:

> A reivindicação de uma cultura nacional passada não reabilita apenas, não justifica apenas uma cultura nacional futura. No plano do equilíbrio psicoafetivo, ela provoca no colonizado uma mutação de importância fundamental. Talvez ainda não se tenha mostrado suficientemente que o colonialismo não se contenta em impor a sua lei ao presente e ao futuro do país dominado. O colonialismo não se satisfaz em prender o povo nas suas redes, em esvaziar o cérebro colonizado de toda forma e de todo conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, ele

> se orienta para o passado do povo oprimido e o distorce, desfigura, aniquila. Esse empreendimento de desvalorização da história pré-colonização assume hoje a sua significação dialética (FANON, 2005, p. 244).

Os filmes de Rocha também nos fazem pensar sobre uma história brasileira desfigurada. Os dois filmes de ficção que antecedem o manifesto "Estética da fome" tratam de questões ligadas à realidade brasileira e até então praticamente apagadas da cinematografia nacional. A vida dura dos pescadores de *Barravento* (1962), sua religiosidade versus alienação; e o latifúndio, a luta pela terra, o cangaço e os movimentos messiânicos Canudos e Caldeirão[169] de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964): ambos os filmes são representações da história e da cultura popular brasileira. No entanto, na busca por uma nova estética. Podemos dizer que é em *Deus e o Diabo* que a violência das imagens vem à tona, em sua forma, não apenas no conteúdo.

Esta nova estética pode ser caracterizada pelo uso intenso e "nervoso" da câmera na mão; na descontinuidade da montagem e independência entre imagem e trilha sonora; na estética anti-ilusionista; na representação e na ressignificação de elementos da religiosidade e da cultura popular brasileira; em citações diretas e indiretas a fatos históricos nacionais; e no uso de alegorias[170]. O resultado é uma estética de adesão e distanciamento: provoca identificação com as histórias e personagens ao mesmo tempo que quebra o ilusionismo da representação, jogando questões para o público, assim como ocorre no teatro brechtiano. Algumas cenas em que os personagens de *Deus e o Diabo* olham para a câmera são emblemáticas nesse sentido. Numas das sequências finais do filme, Corisco, em plano médio, olha para a objetiva e fala: "homem nessa

terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino. Não é com rosário, não, satanás! É no rifle, no punhal". Corisco olha diretamente para o espectador, olho no olho, e propõe a via das armas para mudar o destino. Neste caso, a violência da imagem anti-ilusionista também vem carregada de uma mensagem muito fanoniana: a violência como alternativa para transformar o mundo. Neste sentido, também cabe apontar o contexto que alimentava o imaginário desta poética da violência e da fome, marcado pelas lutas guerrilheiras da América Latina, que também impactavam as ideias de Glauber. Em 1961, o cineasta escreveu uma carta a Alfredo Guevara, saudando a Revolução Cubana, em que diz:

> A nossa situação é muito diferente da cubana, pois o nordeste é um vasto território seco (cabem dez Itálias dentro), onde milhões de pessoas morrem de fome. Somente o banditismo (cangaceiros) e o messianismo (canudos e Antonio Conselheiro) foram manifestações de protesto social mas sem doutrina, sem preparação e antes desviados pelo crime, o marginalismo e a barbárie. Agora é que, em Pernambuco, um líder inspirado por Castro, Francisco Julião (esteve em Cuba há pouco tempo), está levantando os camponeses em ligas revolucionárias (ROCHA apud BENTES, 1997, p. 152-153).[171]

Neste trecho, Glauber faz um paralelo entre a Revolução Cubana e a luta das ligas camponesas, liderada por Francisco Julião, o que demonstra uma expectativa incidental de Glauber de que as ligas avançassem no sentido da luta armada. O próprio Julião era conhecido pela palavra de ordem "reforma agrária na Lei ou na Marra". No

entanto, a ditadura militar de 1964 aniquilou o movimento camponês e Julião foi preso ainda no primeiro ano do regime. *Deus e o Diabo* também reflete essa história de aniquilamento das revoltas populares: o movimento messiânico é massacrado, assim como o cangaço.

Na sequência final, Antônio das Mortes olha para a câmera e grita: "se entrega, Corisco!" Esta imagem pode ser tanto a subjetiva de Corisco, olhando para Antônio das Mortes, que o mata logo depois; como pode ser também um grito direcionado ao espectador, que passa a sentir-se na pele de Corisco. Assim, o alvejado pelo rifle torna-se o próprio espectador, que, se nada fizer, acabará morto, como Corisco. Esta cena pode dialogar com a famosa frase de Fanon: "todo espectador é um covarde ou traidor", que será analisada adiante, e que aponta a necessidade da ação deste que apenas assiste o mundo e não faz nada.

As duas cenas descritas, em que Corisco e Antônio das Mortes olham para a objetiva, estabelecem uma relação dialógica com o espectador, quebrando o ilusionismo e rompendo a quarta parede do cinema. Esta nova estética defendida por Glauber Rocha tinha como um dos pressupostos a destruição dos parâmetros do cinema clássico para a construção de um novo cinema nacional. Este debate também teve lugar entre Glauber Rocha e Jean-Luc Godard, no final da década de 1960. O paradigma de um cinema que fosse a destruição das formas existentes ou um cinema ainda por se construir? Em torno dessa questão, os dois cineastas iniciaram um debate sobre os caminhos do cinema revolucionário. Para o cineasta francês, era necessário demolir as formas já existentes, rompendo com a estética hegemônica burguesa. Já, Glauber Rocha respondia que no Brasil, antes de tudo, era necessário contribuir para a edificação de um cinema de terceiro mundo (Araújo, 2009). Na época, escreveu: "nós estamos em uma fase de liberação

nacional que passa também pelo cinema, e o relacionamento com o público popular é fundamental. Nós não temos o que destruir, mas construir. Cinemas, Casas, Estradas, Escolas etc." (ROCHA, 2004, p. 151-152)[172]. Também podemos inserir Fanon neste debate, que defendia que o esfacelamento das velhas sedimentações culturais em prol da renovação da expressão e do renascimento da imaginação viria do combate pela libertação nacional (FANON, 2005, p. 280), pensamento que também inclui a ideia de destruição e construção.

A urgência do terceiro mundo pedia um cinema de resistência, um cinema de (re)criação a partir das condições técnicas existentes. Pode-se dizer que havia uma sintonia intercontinental, talvez um "espírito de época" que contagiava os cineastas insatisfeitos com os modelos hollywoodianos e europeus. Neste sentido, podemos apontar semelhanças deste manifesto com o do cineasta cubano Julio Garcia Espinosa "Por un cine imperfecto", de 1969 (Espinosa, 2002), que certamente foi influenciado pelo texto de Glauber, e que defende a produção de um cinema "imperfeito", este que também se faz a partir da condições técnicas existentes, por meio de uma nova poética, "antes de tudo e sobretudo, uma poética interessada, uma arte interessada, um cinema consciente e consequentemente interessado" (Espinosa, 2002, p. 22). O manifesto aponta um horizonte ideal em que a barreira entre autores e espectadores não exista mais, um futuro em que todos sejam artistas e produtores. Esta questão foi muito discutida por cineastas engajados do período, que viam o espectador como parte fundamental do processo fílmico: não meros consumidores, mas sujeitos políticos e produtores de história. Essa discussão, travada entre cineastas do *Nuevo Cine Latinoamericano*, teve ressonância principalmente depois da apresentação do manifesto "*Hacia un tercer cine"*, de Octavio Getino e

Fernando Solanas, que rendeu acalorados debates sobre o papel do cinema militante.

Hacia un tercer cine: o espectador como sujeito político

"Hay que descobrir, hay que inventar..."
(Fanon, 2005, p. 365)

Em 1968, três anos após o manifesto "Estética da Fome", é lançado o documentário militante *La hora de los hornos* (Fernando Solanas e Octavio Getino), do Grupo Cine Liberación. Considerado o primeiro filme de intervenção política na história do cinema argentino (GETINO; VELLEGGIA, 2002), o ensaio-cinematográfico[173] defende o peronismo revolucionário. O filme foi realizado entre 1966 e 1968, período em que a Argentina vivia sob uma ditadura militar[174], o que obrigou sua produção e exibição na clandestinidade. Como reflexão deste processo, os dois diretores escreveram o manifesto "*Hacia un Tercer Cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*", que foi distribuído em cópia mimeografada no II Encontro de Cineastas Latino-americanos, durante o VI Festival de Viña del Mar, em 1969, no Chile.

Este manifesto, com referências diretas a Fanon, teve profunda repercussão entre cineastas latino-americanos e também europeus, como Godard, provocando o debate sobre o papel do cinema militante neste contexto histórico. Para Solanas e Getino, em consonância com Glauber e Fanon, era necessário um cinema de "destruição e construção": "destruição da imagem que o neocolonialismo tem feito de si mesmo e de nós mesmos. Construção de uma realidade palpitante e

viva, resgate da verdade nacional em qualquer uma de suas expressões”[175] (SOLANAS; GETINO, 1973: 128). A ideia de construção de um novo cinema já aparece na epígrafe do manifesto, que cita Fanon: “hay que descobrir, hay que inventar...”[176]. Esta ideia está muito presente no manifesto, que enfatiza a necessidade da experimentação permanente no cinema revolucionário, este que lança mão da criatividade e da invenção, como forma até de contornar as limitações técnicas.

O manifesto discorre sobre os seguintes pontos: 1. As concepções de cultura num país neocolonizado; 2. O papel do intelectual e do artista; 3. A definição de três tipos de cinema; 4. Os objetivos do cinema revolucionário (*tercer cine*); 5. A função do espectador; 6. A construção de mecanismos alternativos de produção, exibição e distribuição.

De maneira resumida, o manifesto caracteriza três tipos de cinema: o “primeiro cinema”, o hollywoodiano, “feito para satisfazer as necessidades culturais e econômicas de um único grupo social: o capital financeiro americano” (SOLANAS; GETINO, 1973, p. 66); o “segundo”, o cinema de autor, que representa um avanço, por imprimir as marcas artísticas do diretor, mas considerado um cinema psicologizante, que só trata dos “efeitos” e que se mantêm preso às estruturas industriais; e o “terceiro”, o cinema militante e revolucionário, “de causas e não de efeitos”, este que intervêm na realidade e “não é simplesmente cinema testemunho, nem cinema comunicação, mas antes de tudo cinema-ação” (SOLANAS; GETINO, 1973, p. 76). O terceiro cinema é visto como uma arma política, uma ferramenta da luta revolucionária, em que “a câmera é uma inesgotável expropriadora de imagens-munições e o projetor é uma arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo” (SOLANAS; GETINO, 1973, p. 78).

O *tercer cine* não teria um fim em si mesmo, mas se constituiria como um meio para um fim que o transcende: a luta revolucionária. Interpelado por este fim, o cinema incorporaria uma série de formas: o "cinema de guerrilha", produzido por cineastas vinculados a organizações revolucionárias com exibições clandestinas (em diferentes espaços, como universidades e sindicatos); o "cinema-ato", produzido para fins de debate; e o "cinema-ação", destinado à agitação e mobilização política. Estas formas se mesclam em torno do conceito de terceiro cinema: aquele que reconhece na luta anti-imperialista "a mais gigantesca manifestação cultural, científica e artística de nosso tempo, a grande possibilidade de construir a partir de cada povo uma personalidade liberada: a descolonização da cultura" (SOLANAS; GETINO, 1973, p. 60). A definição de terceiro cinema de Solanas e Getino é claramente inspirada na seguinte frase de Fanon, já citada: "a luta organizada e consciente (...) constitui a manifestação mais plenamente cultural que existe".

Além das definições que o texto desenvolve, uma das questões mais interessantes deste manifesto diz respeito ao espectador[177], que é visto como sujeito que interfere na história do filme, fora do campo cinematográfico, a "desenvolver-se no proceso histórico de libertação" (SOLANAS; GETINO, 1973, p. 87). Para além de espectadores, sujeitos políticos que agem sobre a realidade. A frase "todo espectador é um covarde ou um traidor", de Fanon, é emblemática nesse sentido: é uma citação que está presente tanto no filme *La hora de los hornos* quanto no manifesto, e expressa o teor deste cinema antiespetáculo. A frase é uma citação direta de Fanon, extraída do seguinte trecho de *Os condenados da terra*:

> Ninguém pode tirar o corpo fora. Todos serão mortos ou torturados e no quadro da nação independente todos passarão fome e participarão do marasmo. O combate coletivo pressupõe uma responsabilidade coletiva na base e uma responsabilidade colegiada na cúpula. Sim, é necessário comprometer a todos no combate pela salvação comum. Não há mãos limpas. Não há inocentes nem espectadores. Estamos todos sujando as mãos nos pântanos de nosso solo e no vácuo terrível de nosso cérebro. **Todo espectador é um covarde ou um traidor.** Não se deve enfeitiçar o povo, dissolvê-lo na emoção e na confusão. Só países subdesenvolvidos dirigidos por elites revolucionárias surgidas do povo podem hoje permitir o acesso das massas ao palco da história (FANON, 2005, p. 229).

O espectador de Fanon é o colonizado argelino, que não pode ficar passivo diante da luta anticolonialista. No caso do filme e manifesto de Solanas e Getino, a palavra "espectador" ganha uma ambiguidade: pode ser utilizada tanto para denominar o sujeito que apenas observa e não intervém no processo histórico, mas também pode se referir ao público que aceita as condições estabelecidas pelo cinema de espetáculo, este em que o "homem só é admitido como objeto consumidor e passivo, antes que seja reconhecida sua capacidade para construir a história, só se admite lê-la, contemplá-la, escutá-la, padecê-la" (SOLANAS; GETINO, 1973, p. 65). O que o manifesto propõe vai na contracorrente deste cinema comercial, já que convoca o público a intervir no processo do filme, que funciona como obra aberta. Ao fim das projeções, o filme se prolonga por meio de debates, transformando-se em cinema-ato: o público é visto como ator e protagonista do filme, sujeito histórico e político que pode (ou deve) intervir na realidade projetada.

Como já dito anteriormente, o manifesto surge das reflexões em torno de *La hora de los hornos*. É uma teoria que dialoga com a prática

de produção e exibição deste filme. O documentário é uma colagem de diferentes materiais de arquivo (como publicidade televisiva; fotografias; ilustrações; e trechos de filmes, como *Tire Dié* (1960), de Birri; *Faena* (1961), de Humberto Ríos; *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirzsman) com depoimentos e filmagens documentais de diferentes modos (reflexivo, expositivo, observacional e interativo (NICHOLS, 2005), todos presentes num ensaio cinematográfico-político. O filme causa distanciamento, por meio de intertítulos e citações textuais; de falas direcionadas ao espectador; e do recurso à sátira, à paródia e à ironia. No entanto, o filme também possui um forte apelo dramático, levando o espectador a se identificar com o discurso fílmico: por meio da voz *over*, que funciona como guia narrativo, num tom didático-político; da trilha sonora não-diegética; e da fotografia realista. Estas características dão ao filme um papel didático-político, ao contrário dos filmes de Glauber, mais alegóricos e abertos à interpretação. *La hora de los hornos* foi concebido para ser um instrumento de formação política, em defesa do peronismo revolucionário. A divisão em capítulos é proposital, já que estes também funcionam como curtas-metragens temáticos que podem ser discutidos separadamente. Ao final das exibições, a proposta é que o filme seja debatido com o público, fazendo do filme uma obra aberta. O final da segunda parte é muito explícito nesse sentido, já que se dirige diretamente ao espectador, com a seguinte narração:

> O que importa agora são as conclusões que vocês podem extrair como autores reais e protagonistas desta história. As experiências reunidas por nós, as conclusões, têm um valor relativo. Servem na medida que são úteis ao presente e ao futuro da libertação. (....) O filme encerra-se aqui. Está aberto para que vocês o continuem.

O documentário, assim como o manifesto, tem Fanon como uma das principais referências: a narrativa do filme inclui diversas citações textuais da obra *Os condenados da terra*, além de capítulos inteiros baseados no pensamento fanoniano, em especial os da primeira parte (*Neocolonialismo e Violência*), como brevemente analisamos a seguir.

No capítulo 5, *La oligarquia*, a aristocracia argentina é representada de maneira caricatural e grotesca, numa montagem que compara os bois gordos e enfeitados de um leilão de gado à burguesia. O depoimento de uma senhora se gabando por pertencer a uma aristocracia quase europeia remete ao que diz Fanon sobre a burguesia nacional dos países neocolonizados.

> Nos países subdesenvolvidos, vimos que não existia verdadeira burguesia, mas uma espécie de pequena casta ambiciosa, ávida e voraz, dominada pelo espírito do 'pé de meia' e que se contenta com os dividendos que lhe garante a antiga potência colonial. Essa burguesia estreita se revela incapaz de grandes ideias, de inventividade. Ela se lembra do que leu nos manuais ocidentais e, imperceptivelmente, transforma-se não mais na réplica da Europa, mas na sua caricatura (FANON, 2005, p. 204).

Neste capítulo, a burguesia nacional argentina é caracterizada exatamente assim: como uma "cópia mal feita" da burguesia europeia. Os depoimentos dos representantes da oligarquia, se gabando de sua origem europeia já funcionam como caricaturas delas mesmas, numa sequência dotada de sarcasmo e ironia.

Os capítulos seguintes discorrem sobre o imperialismo, a violência policial, o neorracismo, a dependência e a desintegração cultural nos países neocolonizados. Há uma descrição do "homem

subdesenvolvido", este que tem sua humanidade destituída pelo neocolonialismo, que o transforma num "selvagem", como descreveu Fanon. A metáfora mais forte desta desumanização encontra-se em sequência que mostra bois no abate, num frigorífico, em planos longos e violentos de bois pendurados e jorrando sangue. [178]

O último capítulo, *A opção*, inicia com imagens de um enterro numa comunidade boliviana. Pessoas com roupas tradicionais velam um corpo, imersas numa paisagem de terra, entre flores no caixão e um canto de despedida. Em seguida, entram as célebres imagens de Che Guevara morto, em Valle Grande, Bolívia, cercado por agentes do exército e população local, que circundam seu corpo e comprovam sua morte. Durante toda a sequência, o réquiem do canto boliviano na comunidade tradicional e do silêncio em torno de Che se mesclam com uma voz *over*, que se dirige ao espectador:

> Os povos latino-americanos são povos condenados. O neocolonialismo não permite eleger nem vida, nem morte próprias. Vida e morte estão marcadas pela violência cotidiana. Esta é a nossa guerra de fome, de doenças incuráveis, de velhice prematura... Morrem hoje na América Latina quatro pessoas por minuto, cinco mil e quinhentas por dia, dois milhões por ano. Esta é a nossa guerra, um genocídio que em quinze anos custou duas vezes mais mortes que a I Guerra Mundial. Qual é a única opção que resta ao latino-americano? Escolher a rebelião, com sua própria vida, sua própria morte. Quando se inscreve na luta por libertação, a morte deixa de ser a instância final. Se converte em um ato libertador, uma conquista. O homem que escolhe sua morte está escolhendo também uma vida (...). Na sua rebelião, o latino-americano recupera a sua existência.

Os três minutos finais do filme mostram um único plano: um close de Che Guevara morto. Seus olhos abertos miram o espectador em minutos intermináveis, ao som de uma trilha percussiva que tensiona o

espectador. O olhar firme que ainda parece vivo reforça a voz *over*, como um apelo. A foto de Che é como a imagem do passado descrita por Benjamin[179], que relampeja irreversivelmente, a contrapelo da história.

A violência que desperta o espectador

Os olhos do guerrilheiro Che Guevara morto e os do cangaceiro Corisco antes de sua morte são imagens de ruptura, rompem com a quarta parede do ilusionismo e se dirigem ao espectador, tratando-o como sujeito histórico e político. Ambas as cenas convocam o espectador a pegar em armas como única alternativa de transformação de seus destinos. Che Guevara, Corisco e os espectadores latino-americanos possuem uma história em comum: a violência da colonização em nome do progresso. Benjamin utiliza um quadro de Klee (*Angelus Novus*) como metáfora da história do progresso. Na pintura, um anjo de olhos escancarados e asas abertas, a quem Benjamin chamou de "anjo da história". Ele olha para um passado de catástrofes e ruínas, empurrado em direção ao futuro pela tempestade do progresso. Fanon encerra *Os condenados da terra* retomando os massacres praticados pela colonização em nome deste suposto progresso. Para o autor, é necessário recomeçar essa história.

> Trata-se para o Terceiro Mundo, de recomeçar uma história do homem que leve em conta, ao mesmo tempo, teses algumas vezes prodigiosas, defendidas pela Europa, mas também crimes da Europa, dos quais o mais odioso terá sido, no seio do homem, o dilaceramento patológico de suas funções e a fragmentação de sua unidade; no quadro de uma coletividade, a quebra, a estratificação, as tensões sangrentas alimentadas por

> classes; enfim, na escala sangrenta da humanidade, os ódios raciais, a escravidão, a exploração e principalmente o genocídio exangue que é a exclusão de um bilhão e meio de homens (FANON, 2005, p. 365).

Os manifestos "Estética da fome" e "*Hacia un tercer cine*" também defendem a importância de recontarmos essa história, a partir de um outro olhar, não colonizado. Parafraseando Fanon, poderíamos dizer que a "estética da fome e da violência" seria uma forma de libertação deste novo cinema que desponta na América Latina? Ou que as "imagens violentas" seriam uma resistência às imagens do colonizador? Ou ainda, que o espectador só deixará de ser um covarde ou um traidor quando decidir ser protagonista de sua própria história, fora das telas? As interrogativas fazem parte deste novo cinema, que desponta da indissociabilidade entre arte e política, referente e sujeito político. Este novo cinema surge como a resistência de que fala Fanon (2005, p. 87), "para interromper o tempo morto introduzido pelo colonialismo" e despertar o espectador para fazer a História.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações.* São Paulo: Boitempo, 2007.

AGUILAR, Gonzalo. *La hora de los hornos*: historia de su recepción. Claudio (Dir.). Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005. 2 v.

ARAÚJO, Mateus. *Godard, Glauber e o Vento do leste:* alegoria de um (des)encontro. 2009. Disponível em: <http://guaciara.com/2009/03/29/godard-glauber-e-o-vento-do-leste-

alegoria-de-um-desencontro-por-mateus-araujo/>. Acesso em: 02 abr. 2015.

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

BENJAMIN, Walter. *Magia é Técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo/Glauber Rocha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMPO, Javier. Filmando teorías políticas: dependencia y liberación en La hora de los hornos. *Polít. cult.* Mexico, n.41, p. 65-88, 2014.

CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha:* política, estética e revolução (1969 – 1974). 285p. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis**.** *Cine contra espectáculo seguido de técnica e ideología*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

DELL VALE, Ignacio. *Cámaras en trance:* el Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014.

_____. *Crear dos, tres muchos collages, es la consigna:* El collage en el documental latinoamericano de descolonización cultural. 2013.

ESPINOSA, Julio Garcia. *Un largo camino hacia la luz.* Havana: Fondo Editorial. Casa de las Américas, 2002.

FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*: uma leitura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 1996.

_____. O neo-realismo italiano em seu diálogo com o cinema independente brasileiro. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n.34, abr-jun 2003.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra.* Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

_____. *Pele negra, máscaras brancas.* Salvador: EDUFBA, 2008.

FAUSTINO, D. M. . Colonialismo, racismo e luta de classes: a atualidade de Frantz Fanon. Londrina. In: *V Simpósio Internacional Lutas Sociais na América Latina*. Londrina: Uel, 2013.

GETINO, Octavio; VELLEGGIA, Susana. *El cine de las historias de la revolución.* México: Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones y Medios. 2002

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema:* trajetória do subdesenvolvimento. São Paulo, Paz e Terra, 1996.

_____. *Uma situação colonial?* Critica de Cinema no Suplemento literário. Rio de Janeiro: Embrafilme/ Paz e Terra, 1981.

GUIMARAES, Antonio Sérgio Alfredo. A recepção de fanon no Brasil e a identidade negra. *Novos estud. – CEBRAP*. São Paulo, n.81, p. 99-114, 2008.

LEONEL, Nicolau Bruno de Almeida. *Percursos da formação de Chris Marker, cinema militante, dissidência e profanação*. 317p. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2015.

MESTMAN, Mariano E. La exhibición del cine militante - Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina). *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC).* Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001.

_____. Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974). Publicado originalmente en New Cinemas. *Journal of Contemporany Film,* London, v. 1, n. 1, p. 40-53, 2001. Reproducido en: Gerardo Yoel (comp.), Imagen, política y memoria, Buenos Aires: Ed. Libros del Rojas-UBA, p.233-251, octubre 2002.

_____. *La hora de los hornos*. In: ELENA Alberto; LÓPEZ, Días Marina (Eds.). The Cinema of Latin America, Londres: Wallflower Press, 2003.

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

_____. *Representing Reality:* issues and concepts in Documentary. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. *O que é Nuevo Cine Latinoamericano?:* o cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. 657p. Tese de doutorado. Niterói: UFF, 2009.

_____. O pensamento de Frantz Fanon no cinema latino-americano. In: MACHADO, Rubens; SOARES, Rosana Lima; ARAÚJO, Luciana Correa (Org.). *Estudos de Cinema e Audiovisual - VII SOCINE*, São Paulo: Annablume, 2006, p.61-67.

ORELL GARCÍA, Marcia. *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano.* Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2006.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *Cinema na América Latina:* longe de Deus e perto de Hollywood. Porto Alegre: L&PM, 1985.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio (org). *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra, 2003.

PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. *ALCEU*. Rio de Janeiro, v. 8, n.15, p. 127-142 - jul./dez. 2007.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo.* São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

_____. *Auto-crítica de um condenado da terra*. Tradução de Anita Leandro. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/t_autocritica.html> Acesso em: 20 abr. 2015.

SOLANAS e GETINO. *Cine, cultura e descolonización*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1973.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento:* cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Sertão Mar.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WOLKOWICZ, Paula. La hora de los hornos: la diversidad de modalidades de representación como estrategia estético política. *Revista Afuera*. Buenos Aires. n. 9, dez. 2010.

La Patagonia Rebelde – Cinema de gênero, cinema político

Vanderlei Henrique Mastropaulo

Entre 1921 e 1922, últimos anos da primeira presidência de Hipólito Yrigoyen, a província de Santa Cruz, localizada na Patagônia Argentina, foi palco de um dos maiores massacres de trabalhadores da história do país. A violência do episódio foi tão grande que é difícil mensurar com exatidão o número de mortos daquela província na ação militar confiada pelos governos federal ao tenente coronel Héctor Benigno Varela. O massacre se deu por pressão de empresários dos setores agroexportador e turístico locais, contrários às reivindicações salariais, laborais e habitacionais dos sindicatos.

Após os primeiros levantes, foi designada uma inspeção comandada por Varela para averiguar os problemas. Na ocasião, concluiu-se a necessidade de atender os trabalhadores, por meio de um convênio que traria melhorias. Tal medida desagradou os donos de fazendas e hotéis, que não cumpriram as regras, causando novos levantes, contidos após uma segunda visita do tenente coronel, desta vez, com a missão de combater a "subversão".

O episódio foi descrito pelo jornalista anarquista Osvaldo Bayer em seu livro *Los vengadores de la Patagonia trágica*, editado em quatro

volumes[180], que serviu de base para a elaboração de um roteiro que Héctor Olivera e Fernando Ayala (sócios da empresa Aries Cinematográfica) solicitaram a Bayer e que deu origem ao filme *La Patagonia rebelde*, dirigido por Olivera em 1974.

La Patagonia Rebelde foi realizado em um momento político delicado, após quase vinte anos de instabilidade governamental na Argentina, iniciada em 1955, com a deposição do presidente Juan Domingo Perón, que se exilou na Espanha. Assim, chegou ao poder o general Eduardo Lonardi, rapidamente substituído pelo repressivo general Pedro Aramburu. Iniciou-se a etapa de proscrição do peronismo. Nas eleições de 1958, Arturo Frondizi foi eleito, mas obrigado a sair em 1962, após fazer concessões aos peronistas. O senador José Maria Guido assumiu a presidência temporariamente, até convocar novas eleições, em 1963, vencidas por Arturo Illia, mas derrubado pelo golpe organizado pelo general Juan Carlos Onganía em 1966.

Entre 1966 e 1973, a Argentina viveu um período de forte repressão política e comportamental, ironicamente conhecido como Revolução Argentina.

> Fueron años duros para la cultura nacional los que abarcan las dictaduras militares de los generales Juan Carlos Onganía, Roberto Levingston y Agustín Lanusse, entre 1966 y 1973. La censura fue afianzándose, profesionalizada y pagada por el Estado, dominada por la institución eclesiástica y por el Ministerio de Educación, de donde salian los fondos para consolar a los censores. El periodismo informaba sobre prohibiciones, autocensuras y modificaciones impuestas a las obras artísticas de cualquier clase. A la censura no le caía mal la información sobre ella o sus componentes. Lo que menos le interesaba era ser anónima. (ESPAÑA, 2005, p. 336).

A censura cinematográfica já existia na Argentina, porém, com a promulgação da lei nº 18.019, em dezembro de 1968, seu poder aumentou, após a configuração do Ente de Calificación Cinematográfica (AGUILAR, 2005, p. 471)[181], órgão responsável por classificar e proibir obras julgadas inadequadas. Na prática, qualquer filme considerado ofensivo ao modelo de bons costumes propagado pelo discurso da Revolução Argentina corria o risco de ser interditado. Além disso, como é comum em períodos de repressão política, houve severa perseguição à intelectualidade.

> En el vigoroso campo cultural de los años 60, la dictadura de Juan Carlos Onganía instrumentó una política despiadada: intervención en las universidades y éxodo masivo de profesores, censura a la prensa y en las expresiones artísticas, persecución de los opositores, políticas basadas en la discriminación o el autoritarismo. Estos embates se encontraron con un campo muy constituido, con una fuerte capacidad de persuasión en la sociedad y con dos objetivos que no siempre coincidían pero que aglutinaban a sus integrantes: la necesidad de participar en la revolución y de trastornar las morales y costumbres burguesas convencionales. (AGUILAR, 2005, p. 470)

Porém, a repressão e a censura não impediram a produção de filmes de temática política, realizados de forma independente e clandestina, com métodos alternativos de distribuição e exibição, com marcado caráter militante e de denúncia. Os exemplos notórios são *La hora de los hornos* (Fernando Solanas e Octavio Getino 1966-1968), *Argentina 1969: los caminos de la liberación* (1969), produção coletiva em vários episódios, motivada pelo Cordobazo (revolta popular ocorrida em Córdoba e que desestabilizou a ditadura de Onganía), *Operación Masacre* (Jorge Cedrón 1972) e a produção do coletivo Cine

de la Base, cujo cineasta mais lembrando é Raymundo Gleyzer[182].

O clima de asfixia, a insatisfação popular e a falta de capacidade de gerir os problemas nacionais trouxeram o desgaste do modelo militar, de forma que convocou-se uma eleição em 1973, a primeira com permissão à participação de peronistas. Héctor Cámpora foi eleito, mas tratava-se de uma jogada política para a volta de Juan Domingo Perón à presidência. Este contexto trouxe a impressão de volta da democracia ao país, arrefecendo a censura e abrindo espaço para a produção de filmes com temáticas até então mal vistas.

> El crecimiento de una izquierda dentro del peronismo logra que el primer candidato de este partido sea Héctor Cámpora, un político del ala tradicional del partido pero que tenía buenas relaciones con los sectores más dinámicos de su movimiento. En ese sentido, su presidencia fue, además de una vuelta del peronismo, también un retorno de la democracia con un florecimiento cultural que, en el cine, se manifestó con una buena cantidad de películas interesantes y el levantamiento de las prohibiciones y de la censura durante la gestión de Octavio Getino al frente del Instituto Nacional de Cinematografía, en 1973. (AGUILAR, 2005, p. 477)

Os cineastas Hugo del Carril e Mario Soffici assumiram o INC (Instituto Nacional de Cinematografia, atual INCAA) (Peña, 2012:181) e, em agosto de 1973, nomearam Octavio Getino para o Ente de Calificación Cinematográfica. Em menos de um ano, promoveram mudanças importantes na regulação do mercado de cinema (GETINO, 2005, p. 64-70). A postura de Getino no ECC foi mais branda e democrática, liberando filmes censurados como *O último tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972), *Estado de sítio* (Costa Gavras, 1972), *A comilança* (Marco Ferreri, 1973), *A laranja mecânica* (Stanley Kubrick,

1971), entre outros.

> Las gestiones de Hugo del Carril, Soffici y Getino fueron muy breves, pero llegaron a producir un cambio en las pautas de producción y durante un tiempo pareció posible un cine industrial de mejor calidad, una renovación temática, un público masivo a propuestas muy distintas. (PEÑA, 2012, p. 181)

Este clima mais ameno promovido por Carril, Soffici e Getino, encontrava paralelo no retorno das manifestações públicas favoráveis ao peronismo, simbolizadas na vitória de Héctor Cámpora, possibilitando a produção de filmes de forte viés político, como *Juan Moreira* (Leonardo Favio, 1973). Alegórico e misturando gêneros, propõe uma leitura crítica e poética dos quase vinte anos de proscrição do peronismo, vertente política à qual Favio sempre declarou adesão. O sucesso de público e crítica encorajou empreitadas similares, no seio do cinema comercial da Argentina.

> El *boom* de taquilla y de crítica de la película generó un nuevo alborear de la producción nacional, y, en función de ese *Moreira*, puede revisarse la catarata de films en rodaje y de estrenos que sobrevino ese mismo año. El apoyo del público fue decisivo para el surgimiento del gran relato histórico, muchas veces en mezcla genérica, como *Moreira*: en 1974, se rodaban *La Patagonia rebelde*, de Héctor Olivera, *La madre María*, de Lucas Demare, *Proceso a la infamia*, de Alejandro Doria, *El pibe cabeza*, de Leopoldo Torre Nilsson, *Los gauchos judíos*, de Juan José Jusid, *Difunta Correa*, de Reynaldo Mattar, *Yo maté a Facundo*, de Hugo del Carril. Films todos que presentan, si bien no un formal revisionismo, por lo menos un inconformismo respecto de la historia oficial, y recuperan, como *Moreira*, un discurso y una estética de afirmación y sentimiento nacional. (CAPALBO, 2005, p. 602)

Atentos ao cenário favorável, Héctor Olivera e Fernando Ayala iniciaram a produção de *La Patagonia rebelde*. A empresa Aries Cinematográfica tinha como premissa o lançamento de filmes de aberto caráter comercial e de entretenimento intercalados por outros de maior pretensão temática, de acordo com os assuntos pertinentes ao momento e com os quais era permitido correr algum tipo de risco.

> Ayala e Olivera percibieron que si querían mantener un esquema de trabajo de tipo industrial, en sociedad con un estudio costoso (...), con un plan de distribución, había que seguir el ejemplo de Mentasti: idear productos que pudieran venderse sobre la base de estrellas, tener olfato para percibir a tiempo las tendencias rentables, mantener una relación cordial con el poder. (PEÑA, 2012, p. 186)[183]

Na lógica industrial da Aries, *La Patagonia rebelde* se situa entre a necessidade comercial e a pretensão artística. Com um olho no sucesso de público, procurou abordar uma temática política delicada por meio de uma narrativa de fácil comunicação, embalada em uma linguagem clássica, muito distinta dos filmes produzidos clandestinamente durante a Revolução Argentina. Ao contrário de *La hora de los hornos*, *Argentina 1969: los caminos de la liberación* e *Los traidores*, citados anteriormente, *La Patagonia rebelde* é um filme "político não-militante" (Peña, 2012: 188), rodado com o aval da indústria cinematográfica e dos órgãos governamentais, sem vínculo expressivo ou estético com as obras militantes.

A distância entre os filmes "militantes" e os "não-militantes" é, até hoje, objeto de discussão, pois há quem postule que a matriz de representação clássica, com linguagem tradicional e progressão narrativa fiel à lógica de causa e efeito, é obrigatoriamente reducionista

quanto à abordagem política, propondo uma mensagem de alcance limitado. Neste formato, a denúncia terminaria por anestesiar o espectador, ao invés de conscientizá-lo para a luta. Este modelo de representação se aproxima dos *thrillers* de Costa Gavras, cineasta cuja obra foi alvo de intenso debate pela crítica cinematográfica (MATROPAULO, 2009, p. 58-67). Porém, sem negar a eficiência da narrativa clássica que pode, em certos aspectos, simplificar a discussão política[184], é possível tomar *La Patagonia rebelde* como ponto de partida para interpretar a sociedade argentina do período. Esta discussão a respeito dos prós e contras da estética clássica para o cinema de viés político permanece em aberto e longe de se esgotar.

Desde o prólogo, o filme já enuncia um discurso de estrutura clássica, com convenções do cinema de gênero. As informações visuais e sonoras se acumulam sem deixar margem a dúvidas sobre a narrativa. Após uma informação de contexto (a data de janeiro de 1923), vê-se, em primeiro plano, um homem em um quarto, acordado pela lembrança de tiros de fuzil. Insone, ele olha seu relógio, em gesto similar ao de outro homem, que, em recurso de montagem paralela, é visto caminhando pela rua. A alternância de espaços (quarto e rua) dita o ritmo do prólogo. A música tensa (a cargo de Oscar Cardozo Ocampo) toma conta da banda sonora e, misturada a sons que remetem a tiros de metralhadora, dá o tom necessário à cena. No quarto, o homem insone decide levantar-se. Em detalhe, vê-se um uniforme militar. Já vestido, ele vai à sacada do quarto, de onde é observado pelo homem na rua, que caminha rápido e carrega um embrulho. A música volta e a tensão cresce. O militar se despede de uma criança e sai de casa. O outro homem caminha em sua direção, retira do embrulho um explosivo e o arremessa contra o militar. O impacto não o mata e o homem

descarrega seu revólver, causando sua morte. Um corte abrupto traz um longo recuo no tempo diegético, e muda a ação para Río Gallegos, três anos antes, em uma reunião sindical.

A dúvida sobre o assassinato manterá o suspense até que o personagem do militar, interpretado por Héctor Alterio, retorne à história. Esta estratégia dramática mantém a atenção do espectador para que, aos poucos, revele-se a frieza do tenente coronel Zavala, personagem ficcional correspondente a Varela, comandante do massacre na Patagônia[185]. O impacto da sequência permite uma leitura dupla: por um lado, é difícil antipatizar de imediato com um personagem morto a sangue frio. Por outro, pairam as dúvidas. Por que ele foi morto? Que vingança ou dívida seu assassino veio cobrar? O assassino age sozinho ou a mando de alguém?

A adesão às convenções clássicas continua na apresentação das características e motivações dos personagens principais. Primeiro, os protagonistas, personagens "bons"; depois, os antagonistas, personagens "vilões", forjando o maniqueísmo claro por meio de objetivos conflitantes. Na cena no sindicato, apresenta-se o grupo de anarco-sindicalistas. Há, porém, três grupos neste universo. Os mais "esclarecidos", como o espanhol Antonio Soto, Alemán (Schultz) e o Polaco, líderes sindicais com amplo conhecimento teórico sobre o anarquismo e que participaram de movimentos grevistas em seus países de origem. Tem por finalidade elevar o nível de organização dos trabalhadores de Santa Cruz, para que a união destes faça frente aos abusos cometidos pelos fazendeiros e donos da rede hoteleira. Há também os trabalhadores de origem humilde, que encontram dificuldades em compreender as demandas do engajamento. O personagem que melhor resume esta função é o carismático Chileno,

cujo dilema é acreditar na eficácia das formas de luta. Há, por fim, o grupo de bandoleiros, que será tratado em outro momento. Logo na cena de apresentação destes personagens, enuncia-se uma divisão no movimento, que terá desdobramentos dramáticos importantes.

Tais recursos de apresentação são similares no universo dos antagonistas, os "vilões", representantes da elite local, cujos interesses são postos à mesa ao escolherem o governador de Santa Cruz, Mendez Garzón (interpretado por José María Gutiérrez), presidente da Associação Rural (suas funções públicas ficam em segundo plano em relação aos interesses privados). São eles Félix Novas, Edward Mathews, Don Bernardo e Don Federico, interpretados respectivamente por Pedro Alejandro, Jorge Rivera López, Carlos Muñoz e Maurice Jouvet. Todos são baseados em pessoas reais, cujos nomes verdadeiros foram ocultados para evitar problemas para os realizadores do filme[186].

Nesta divisão do universo diegético, trafega o tenente coronel Zavala, cuja ambiguidade torna-lhe a personagem mais complexa e interessante.

> Aunque la caracterización de los anarquistas protagónicos es más didáctica que convincente, el film tiene una realización vigorosa y un acierto mayor en la caracterización del militar que interpreta Héctor Alterio, no sólo por el trabajo del actor sino porque el personaje permite a Bayer y Olivera trascender los maniqueísmos y concentrar cinematográficamente, en una escena memorable, el paradójico rol de un ejército que se pretende nacional pero que durante todo el siglo XX sólo supo ser el instrumento sanguinario de privilegios oligárquicos y extranjeros. (PEÑA, 2012, p. 187)

Enquanto as motivações das outras personagens se mantêm inalteradas, as de Zavala mudam com a progressão dramática. Após o

prólogo, sua primeira aparição se dá quando ele é convocado a investigar o que está acontecendo em Santa Cruz. Após a inspeção, gera um relatório que resulta em concessões aos trabalhadores, com promessas de melhorias nas condições laborais e salariais. Porém, os fazendeiros e donos de hotéis não respeitam as regras. Os trabalhadores tomam conhecimento desta artimanha e voltam a se organizar. Em paralelo, incidentes violentos resultam em agressões a fazendeiros e na morte de policiais. Estas são o álibi para a elite local pedir uma nova inspeção do exército, na qual Zavala retorna com ordens expressas de "por fim à subversão".

Um fator que complica sobremaneira as negociações é a atuação do grupo de bandoleiros, que, descrente nas formas de luta sindical, entende a criminalidade como forma de sobrevivência, mesmo que isso seja prejudicial ao conjunto de trabalhadores. De forma cínica, intitulam-se "Consejo Rojo", mas são, na verdade, oportunistas. No universo diegético, estão, portanto, do lado dos "vilões", como se vê nos confrontos armados com a polícia, com mortes rechaçadas pelos trabalhadores e na sequência de invasão a uma fazenda, na qual se consuma estupro. A atuação do "Consejo Rojo" facilita os planos da oligarquia de Santa Cruz, pois mancha a reputação dos grevistas. São tão ignorantes que não percebem a manipulação que sofrem. Depois de capturados pelo exército, os bandoleiros são fotografados e sua imagem é explorada pela imprensa nacional a mando da elite local.

Apesar do excessivo maniqueísmo, necessário à condução narrativa, alguns pontos positivos devem ser levantados. O primeiro é chamar atenção a uma injustiça ocorrida 50 anos antes da realização do filme. Porém, sua importância maior é o diálogo com a realidade argentina de 1974, que testemunhava com o crescente uso do exército

por interesses escusos, como a formação da Triple A. Assim, realiza "una lectura de nuestro pasado en paralelo con el presente."

> *La Patagonia rebelde*, filmada en los mismos lugares donde se desarrollaron los sucesos evocados, contó con el apoyo del gobierno santacruceño y de Yacimientos Petrolíferos Fiscales, que posibilitaron un rodaje muy riesgoso, por el peligro que implicaba el paralelismo entre lo narrado y el momento que vivía el país (con agrupaciones paramilitares, enfrentamientos armados, represión militar, afianzamiento de la Triple A). (INSAURRALDE, 2005, p. 392)

Pode-se afirmar, sem exagero, que esta atrocidade é lembrada, em boa medida, por conta da repercussão do filme. A descrição da crueldade militar guarda forte denúncia, ainda mais ao se considerar a opção estética não-militante. A falta de acordo entre grevistas e exército, cuja rendição incondicional imposta pelo coronel é contestada, leva ao início dos assassinatos. Os sobreviventes são obrigados a cavar as covas onde enterrarão os mortos. Se a terra é dura, a ordem é atear fogo nos cadáveres. Castigos físicos são impostos aos trabalhadores. Buscando justificar tanta selvageria, Zavala diz "não se trata de perdoar ou castigar. Se trata de acabar com os rebeldes. Prefiro acabar com cem cabeças hoje do que amanhã matar mil inocentes. Talvez digam que fui um militar sanguinário, mas jamais poderão dizer que eu fui um militar desobediente". Ao resumir desta forma seus objetivos, ele procura refúgio em sua fidelidade à hierarquia, tentando se eximir da culpa, como seria comum nos discursos das autoridades militares argentinas a partir de 1976, para autorizar a repressão.

A miscigenação na composição da classe trabalhadora é um dado importante, com argentinos (sobretudo nas fazendas), espanhóis,

poloneses, chilenos e alemães. Este traço da constituição da *clase obrera* argentina se deu pelo intenso processo imigratório no país, em diversos momentos. Ainda a esse respeito, há dois comentários racistas emitidos pelo coronel Zavala. Um deles se dá ao menosprezar as ascendências espanhola e polonesa de dois personagens que o procuram em seu acampamento, tentando dissuadi-lo a respeito da repressão. Ambos terminam assassinados por ordem do coronel. Em outro momento, Zavala elogia um soldado descendente de alemães ("buena raza", diz ele), destilando seus preconceitos em relação à formação do povo argentino e sua idealização dos alemães, como, de fato, está no imaginário de muitos latino-americanos. Não deixa de ser irônico que seu assassino e um dos líderes anarquistas sejam ambos alemães.

É importante ressaltar as duas menções feitas ao Chile, por personagens que querem justificar a Zavala as razões da intervenção militar ("piense en Chile..."). No período de 1921-1922, este comentário traduz o medo dos círculos militares de perderem parte considerável de seu território. Portanto, a intervenção seria a forma de controle territorial mais eficaz, visto que tantas guerras foram travadas entre países da América Latina após as independências, resultando em redefinição de fronteiras. Porém, além dessa leitura de época, pode-se imaginar outra, levando em consideração o contexto chileno entre 1973 e 1974, período de rodagem e lançamento de *La Patagonia Rebelde*. A ditadura recém-implantada pelo golpe militar de Augusto Pinochet foi justamente a forma encontrada pelos setores conservadores chilenos para soterrar o projeto socialista da Unidade Popular, que, em três anos, provocou profundas mudanças na estrutura social do país. Mesmo para um cineasta como Héctor Olivera, sem vínculo direto com a esquerda[187], trata-se de mais uma crítica aos excessos das forças armadas, impostos

ao Chile e, até pouco tempo, também à Argentina de Onganía e outros generais.

A participação de interesses estrangeiros na articulação da repressão, presente em todo o filme, ganha relevância na cena final. As imagens e sons do massacre em Santa Cruz são sobrepostos aos números e salários ditados pelo presidente da Associação Rural, que impôs um novo convênio, agora desfavorável aos trabalhadores. O plano se abre e se vê uma multidão em comemoração em um hotel. Todos cantam e saúdam a desfecho do conflito, levada a cabo por "homens de espírito elevado". Em seguida, os empresários entoam a canção em inglês "For he is a jolly good fellow" em homenagem a Zavala. A câmera fecha em seu rosto enfurecido. Neste momento, ele percebe que foi manipulado, pois, o tempo todo, foi-lhe dito que estava defendendo interesses nacionais. A exposição de tal paradoxo é emblemática:

> (...) un prodigio de síntesis resulta la escena final, con el rostro en primer plano de Héctor Alterio (el teniente coronel Zabala), quien, al oír una canción inglesa en boca de los que lo incitaron a reprimir, se da cuenta de que ha sido utilizado. (INSAURRALDE, 2005, p. 393)

Após a conclusão das filmagens, tem início a polêmica em torno do lançamento. Durante o período de rodagem (primeiro trimestre de 1974), houve mudanças nos bastidores do governo de Juan Domingo Perón. Desde sua eleição, em setembro de 1973, com amplo apoio popular, houve desconfiança de setores conservadores, que ganham força no processo de "derechización" de seu governo.

> Sin embargo, este alentador panorama no duraría mucho. Poco

> a poco, los sectores más reaccionarios del peronismo comienzan a ganar espacio: imponen la fórmula Juan Perón-Isabel Perón y consiguen cargos clave para el peronismo histórico: la seguridad interior y el bienestar social. (AGUILAR, 2005, p. 477)

Neste cenário, ganha destaque o ministro de bem estar social José López Rega, o soturno criador da Triple A, grupo paramilitar de perseguição e execução de opositores. A milícia começou a agir já em 1974. López Rega articulou acordos com setores reacionários visando aumentar sua influência. Com a morte de Juan Domingo Perón, em julho de 1974, torna-se o principal assessor de Isabel Perón e, junto a acordos com outros ministros conservadores e com as forças armadas, começa a gestação do golpe militar de 24 de março de 1976. No campo cinematográfico, esta guinada à direita tem consequências diretas sobre o INC. Hugo del Carril e Mario Soffici deixam a direção do instituto e Octavio Getino é substituído no ECC pelo controverso censor Miguel Paulino Tato, que permaneceu à frente do órgão de agosto de 1974 até meados de 1978.

O lançamento de *La Patagonia rebelde*, previsto para abril, postergou-se até junho, por conta de ressalvas ao seu conteúdo francamente antimilitarista. Após a estreia, ficou apenas quatro meses em cartaz, apesar do considerável sucesso de público[188]. Em outubro de 1974, Olivera e Ayala, donos da Aries, consideraram perigoso manter o filme nos cinemas, devido a incidentes envolvendo o ERP e a Triple A.

> El film se estrenó con gran éxito, pero luego de varios meses de exhibición Ayala y Olivera decidieron retirarlo de cartel, en parte por presiones manifiestas de Tato y en parte porque, según recuerda Olivera, "en Mendoza grupos del ERP tomaron el cine donde se pasaba la película para decirle al público que ese ejército era el mismo que ahora seguía reprimiendo, etc.

> Inmediatamente después de retirarla empezaron a llegarnos las amenazas de la Triple A". (PEÑA, 2012, p. 187)[189]

A Triple A foi, durante anos, financiada de forma ilícita por José Lopez Rega com dinheiro de empresários, e manteve contato direto com serviços ilegais de informação e com a polícia. Enquanto operou, promoveu o terror, ameaçou e matou personalidades de esquerda na Argentina. Muitas delas tiveram que partir para o exílio. Em 1974, iniciam a publicação das infames listas de pessoas ameaçadas. Não tardou a chegarem ao elenco e aos produtores de *La Patagonia Rebelde*. Os primeiros foram os atores Luis Brandoni e Héctor Alterio (MARANGHELLO, 2005, p. 568), que interpretaram o sindicalista espanhol Antonio Soto e o tenente coronel Zavala. Alterio tomou conhecimento das ameaças na Espanha, onde estava com a delegação argentina para promover o filme *La tregua* (Sergio Renán, 1974) no Festival de San Sebastián. De lá, conseguiu organizar a vinda de sua família às pressas. Alterio conseguiu se firmar como ator no país, onde permaneceu até 1983.

Em seguida, as ameaças chegaram a Héctor Olivera e Fernando Ayala, e, em outro momento aos atores Pepe Soriano e Federico Luppi (MARANGHELLO, 2005, p. 570-571), que interpretam Alemán (Schultz) e Facón Grande. O clima de asfixia já tomava conta do país e os ataques aconteciam às claras. Não à toa, as listas foram utilizadas nos primeiros anos do Processo de Reorganização Nacional, nome que a junta militar deu à ditadura iniciada em 1976.

López Rega fugiu para a Espanha em julho de 1975 e passou a viver em vários países. Finalmente, foi detido em Miami, em 1986, e obrigado a voltar para a Argentina para cumprir pena enquanto aguardava

julgamento. Já idoso, faleceu em decorrência de diabetes, em 1989.

Além da ótima repercussão de público na Argentina, *La Patagonia rebelde* foi premiado com o Urso de Prata, no Festival de Berlim de 1974, atestando seus méritos e se firmando na cinematografia do país. Como lembra Octavio Getino, a denúncia deste massacre significou "un serio avance en la producción nacional. Nunca hasta ese momento la industria se había aventurado a una denuncia de ese tipo, que implicaba un enfrentamiento abierto con la posición de las fuerzas armadas" (GETINO, 2005, p. 63-64).

Por seus méritos expressivos e narrativos, pela repercussão de público e pela premiação em Berlim, *La Patagonia rebelde* figura entre os grandes filmes argentinos da década de 1970. Seu diálogo com o momento político particular do país a torna obra obrigatória para entender a produção cinematográfica da época. E, em vários aspectos, é assustadoramente premonitória, antecipando o clima de asfixia e terror em que a Argentina mergulharia a partir de 1976.

Referência

AGUILAR, Gonzalo. El campo cultural: marxismo, psicoanálisis, hipismo y rock. In. ESPAÑA, Cláudio (Org.). *Cine argentino:* Modernidad y vanguardias II 1957/1983. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 468-479.

ANCHOU, Gregorio. El sueño industrial en emergencia: los nuevos realizadores cuestionan a los viejos lenguajes. In. ESPAÑA, Cláudio (Org.). *Cine argentino:* Modernidad y vanguardias II 1957/1983. Buenos

Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 434-461.

BAYER, Osvaldo. *La Patagonia rebelde*. Coyhaique, Patagonia: Txalaparta, 2009.

BEIRED, José Luis Bendicho. *Breve história da Argentina.* São Paulo: Editora Ática, 1996.

CAPALBO, Armando. 1974, un año muy singular: una vuelta a los géneros y al cine de autor. In. ESPAÑA, Cláudio (Org.). *Cine argentino:* Modernidad y vanguardias II 1957/1983. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 602-609.

DESALOMS, Daniel. *Vidas de película:* la generación del 60. Buenos Aires: La Crujía; DAC Editorial, 2013.

ESPAÑA, Cláudio. Censura, vanguardia y digresión: 1966-1973. In. ESPAÑA, Cláudio (org.). *Cine argentino:* Modernidad y vanguardias II 1957/1983. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 336-337.

GETINO, Octavio. *Cine argentino:* entre lo posible y lo deseable. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2005.

INSAURRALDE, Andrés. El cine de la digresión: entre el realismo tradicional y la metáfora moderna. In. ESPAÑA, Cláudio (Org.). *Cine argentino:* Modernidad y vanguardias II 1957/1983. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 372-409.

KOHEN, Héctor R. La estetización de la protesta: El discurso dramático y/o melodramático oscurece lo político. In. ESPAÑA, Cláudio (Org.). *Cine argentino:* Modernidad y vanguardias II 1957/1983. Buenos Aires:

Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 636-651.

MARANGHELLO, César. Las primeras amenazas de la Triple A. In. ESPAÑA, Cláudio (Org.). *Cine argentino:* Modernidad y vanguardias II 1957/1983. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 568-573.

MASTROPAULO, Vanderlei Henrique. *As ditaduras militares no cinema latino-americano da democracia: os casos de Brasil e Argentina*. Dissertação de mestrado em Integração da América Latina São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

PEÑA, Fernando M. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.

VAREA, Fernando Gabriel**.** *El cine argentino durante la dictadura militar 1976-1983*. Rosario: Editora Municipal de Rosario, 2006.

Batalha em Guararapes: tensão entre ficção e documentário como crítica à sociedade de classes

Diogo Noventa

Introdução

Esse artigo tem por objetivo realizar o trânsito entre analise estética e reflexão histórico-social para compreender a inter-relação da linguagem do vídeo *Batalha em Guararapes* com a história recente do país, mais precisamente o período da abertura política do Brasil.

Em diálogo com o campo dos Estudos Culturais, assumo uma característica interdisciplinar que busca ajustar os estudos de análise audiovisual *mais* a uma perspectiva sociopolítica preocupada em contextualizar as experiências e *menos* à leitura de uma possível linguagem universal do audiovisual. Minha análise da forma dos vídeos busca o reforço de pesquisas empíricas e dialoga *mais* com a história do que com estudos que privilegiam *apenas* o terreno da estética e da análise formal. Igualmente é meu objetivo identificar apontamentos sobre a *forma* do vídeo popular que tenham potência crítica, considerando o conceito de forma definido por Roberto Schwarz: “as

formas que encontramos nas obras são a repetição ou a transformação, como resultado variável, de formas preexistentes artísticas ou extra-artísticas" (SCHWARZ, 2009, p. 527). Antes de realizar um apontamento crítico aos "formalistas", Schwarz revê o termo "formalista" como confuso, que pensa "designar pejorativamente a superestimação teórica do papel da forma, quando talvez se trate, pelo contrário, de uma subestimação" (SCHWARZ, 2009, p. 527). Na argumentação da ideia *social* da forma, o crítico descreve, como modelo negativo, os procedimentos de análise dos formalistas.

> Com efeito, os formalistas costumam *confinar* a forma, enxergar nela um traço distintivo e privativo, o privilégio da arte, aquilo que no campo extra-artístico não existe, razão por que a celebram como uma estrutura sem referência (...) Sem desmerecer observações desta ordem, que podem esclarecer muito, é claro que a compreensão da substância prático-histórica do vínculo dá outra realidade aos estudos. (SCHWARZ, 2009, p. 528 – *grifo do autor*)

Um procedimento e objetivo de pesquisa audiovisual que tomo como referência é a tese de doutoramento intitulada *Sertão Mar*, de Ismail Xavier, em que o autor realiza um estudo da relação do cinema novo com seu contexto histórico a partir da análise dos dois primeiros filmes de Glauber Rocha (*Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*) rodados na primeira metade dos anos sessenta.

> Diante daquela atmosfera de engajamento, meu propósito foi identificar como nos filmes analisados, as características de imagem e som se opõem como respostas a demandas que vêm da esfera do político e do social, e como também elementos de outra natureza entram no jogo que constitui a obra. (XAVIER, 2007, p. 15)

Como observa Roberto Schwarz (2009), o procedimento de relacionar a obra a seu tempo não é novo, sendo que o modelo consagrado desse estudo orienta começar pelo panorama da época, no qual em seguida se insere os objetos de análise. Para prevenir mal-entendidos, Schwarz destaca:

> nota-se que estamos no polo oposto do reducionismo, pois não se trata de acomodar a obra a um esquema sociológico preestabelecido. Pelo contrário (...) a sondagem de correspondências estruturais entre literatura e vida social tem de haver com obstáculos bem mais reais que os de método, tão lembrados: ela exige conhecimentos e estudos desenvolvidos em áreas distantes umas das outras, além da intuição da totalidade em curso, a contracorrente da especialização universitária em comum (SCHWARZ, 2009, p. 524)

A busca pela coerência desse artigo com o campo dos Estudos Culturais se dá por trabalhar a questão da cultura e da comunicação com o olhar voltado para ações políticas, onde será discutida a questão do sujeito coletivo não a partir de um diagnóstico de possíveis "ilusões" estruturais, mas a partir de conflitos sociais efetivos e localizados, no caso o Brasil dos anos oitenta. Nesse sentido realizo um movimento de particularização histórica que incluiu a questão dos sujeitos e de suas condições empíricas de criação de seus discursos sobre a realidade.

Analise de *Batalha em Guararapes* I

A *Batalha em Guararapes I*, foi realizado pela FASE – Federação de Órgãos para a Assistência Social e Educacional. Fundada em 1961, a FASE foi umas das primeiras instituições a utilizar equipamentos para a produção de vídeos em atividades junto aos movimentos sociais no

Brasil. Inicialmente era vinculada a duas organizações católicas, a Cháritas e a Catholic Relief Services, e trabalhava no apoio a movimentos sociais da cidade e do campo. Em 1975 criou o Programa de Recursos Pedagógicos, responsável pela criação de cartilhas e slides sonorizados (chamados de audiovisuais). Percebendo o potencial dos materiais pedagógicos e o avanço da tecnologia do vídeo, em 1976 a FASE formulou o projeto "Estúdio e TV para a produção de Filme e Curta Metragem", em 1979 o projeto recebeu o apoio de uma ONG suíça e dois anos depois chegaram as câmeras e ilhas de edição sistema U-MATIC. As produções de vídeo começaram efetivamente a partir de 1982 e duraram até 1986, nesse período a FASE produziu dez vídeos que tem como temática a organização dos trabalhadores do campo e da cidade. A FASE participou ativamente da ABVP –Associação Brasileira de Vídeo Popular, nos anos oitenta; na ABVP contribuiu com o debate estético-político assim como estabeleceu dialogo com outras instituições e realizadores da ABVP. Junto com a Tapiri Cinematográfica (produtora de Renato Tapajós), é responsável pelos vídeos mais antigos do acervo da ABVP, que são anteriores a fundação da associação.

Batalha em Guararapes I começou sua produção em 1983 e foi concluído em 1984, o vídeo é uma ficção de 42 minutos que se destaca pela opção do procedimento de trabalho: o roteiro, a escolha das locações e o modo de gravação foi realizado a partir de um processo coletivo que envolveu os moradores do Conjunto Residencial Jardim Guararapes da cidade do Rio de Janeiro, a equipe da FASE e integrantes da Famerj –Federação das Associações de Moradores do Estado do Rio de Janeiro. A intepretação das personagens também fica por conta dos moradores de Guararapes que interpretam a si mesmos, assim como os

integrantes da Famerj.

No início dos anos oitenta o debate sobre o processo coletivo de produção como possibilidade de garantir a representação de grupos excluídos da sociedade ou contrários a ordem vigente e como possibilidade de construir uma relação de trabalho não alienante, era tema que frequentemente embasava os textos do boletim *Vídeo Popular,* jornal impresso da ABVP. No primeiro boletim foi noticiado com destaque o processo coletivo do vídeo realizado no Congresso da Classe Trabalhadora –Conclat. No boletim n. 02 de 1984 uma matéria intitulada "Índios e Tecnologia" de Celso Maldos, destaca o uso dos equipamentos de vídeo como disparadores de um processo coletivo para a representação e fortalecimento de povos indígenas. "Acreditamos que a utilização do vídeo como documentação visual nos permita preservar nossa identidade histórica, ao mesmo tempo que sua utilização como instrumento politico-educacional pode colaborar de forma significativa na formação de lideranças combativas que exijam do Estado respeito aos seus mais legítimos direitos". (VÍDEO POPULAR, n. 02, 1984, p. 02)

No terceiro boletim foi publicado um texto sobre o processo de criação do vídeo *Cobra Jovem* do Projeto Audiovisual de Teixeira de Freitas (BA) onde os autores propõem como contribuição para a qualidade do vídeo popular o desenvolvimento dos procedimentos de processo coletivo.

> Queremos colocar o processo de produção de nossa equipe nesse trabalho, dentro da busca de uma linguagem de vídeo adequada ao movimento. Queremos pensar uma forma de trabalhar. Não queremos o vídeo-poder ou o vídeo-brinquedo. Qualidade é o lugar onde pretendemos chegar. É preciso mais cabeças pensando, por isso, resolvemos relatar esse processo de

> produção para contribuir nessa analise do vídeo no movimento popular. (...) Como transformar os meios de comunicação em meios de comunicação grupais é a nossa última pergunta. (VÍDEO POPULARA, n.03, 1985, p. 02-03)

Batalha em Guararapes I foi noticiado no boletim *Vídeo Popular* n. 04 de 1985, sendo destacado justamente seu processo coletivo. "O vídeo foi realizado em conjunto com os moradores deste bairro que realizaram o roteiro, discutiram os personagens e todos os detalhes pertinentes a produção e também atuaram como atores". (VÍDEO POPULAR, n. 04, 1985, p. 02).

O vídeo teve repercussão dentro do movimento de vídeo popular pela ambição da proposta, pelo tempo implicado na produção e pelo número de pessoas envolvidas. *Batalha em Guararapes I* é um ótimo exemplo da pesquisa do movimento de vídeo popular por processos de trabalho coletivos. Pela sua data de realização, que antecede os debates do boletim, é possível afirmar que influenciou outras produções da ABVP.

A estrutura do vídeo é narrada a seguir: *Batalha em Guararapes I* narra um período de 24 horas, no qual a comunidade do Jardim Guararapes tem que se organizar para resistir ao despejo de uma família do Conjunto Residencial. O vídeo apresenta uma estrutura didática de procedimentos de organização popular contra despejos, na sua estrutura formal faz uso de diversos recursos estéticos para garantir o ponto de vista da classe trabalhadora sobre a história contada. Antes de analisar detalhadamente uma sequencia no sentido de entender as possibilidades e contradições da narrativa, vou apresentar a estrutura geral do vídeo em cinco blocos. A descrição sumaria desses blocos já apresenta a diversidade de recursos narrativos.

Bloco I – Prólogo

O Bloco I funciona como um prólogo do vídeo, com uma montagem ágil que busca a síntese, narração em *off* e trilha sonora, informa objetivamente seis questões centrais para a compreensão da narrativa:

1. O local onde se passa a história: Jardim Guararapes na cidade do Rio de Janeiro.
2. O interlocutor do vídeo: a classe trabalhadora.
3. O conflito: despejo de moradores do bairro por financeiras ligadas ao BNH.
4. As partes envolvidas no conflito: os moradores e os agentes financeiros.
5. O procedimento da ficção: os moradores representam seu próprio papel.
6. A possibilidade de resistência: a luta coletiva e organizada.

Esse bloco tem a função de situar a história, apresenta o "o que aconteceu" para nos blocos seguintes se desenvolver o "como aconteceu".

Bloco II – A notícia do despejo. Como se organizar?

O bloco II narra de forma ficcional a notícia do despejo de uma família moradora do Jardim Guararapes e a forma de organização dos

moradores para impedir o despejo.

Um grupo de moradores se diverte dentro de um ônibus na volta de uma excursão, enquanto um morador anda aflito na frente da Associação de Moradores de Guararapes, a montagem alterna as imagens divertidas do ônibus com a apreensão do morador. Quando o ônibus chega na sede da associação o morador aflito rapidamente dá a notícia da ameaça do despejo a uma mulher que está organizando o grupo, ela é Dona Iraci uma liderança do bairro. Dona Iraci chama todo grupo e informa o que está acontecendo, combinam de se encontrar a noite na associação para uma reunião de emergência junto com todos os coordenadores das ruas. A partir desse ponto cenas de reuniões, telefonemas e articulações com outras associações, imprensa e a FAMERJ, constituem esse bloco que tem como objetivo mostrar os procedimentos iniciais de resistência ao despejo usado pelos os moradores do Jardim Guararapes.

Bloco III – O conflito entre moradores organizados e representantes da financeira Maloca

Amanhece no Jardim Guararapes, os moradores começam a se encontrar e cada um assume a função combinada: olheiros, pessoas em frente a casa alvo do despejo e grupo reunido na Associação. Chega a imprensa, que nesse bloco desenvolve a narrativa, a câmera acompanha a repórter de rádio que passa a entrevistar moradores. Um pouco mais tarde um carro com representantes da FAMERJ chega à casa que está sendo ameaçada de despejo.

Nesse momento é apresentado também a estratégia da financeira Maloca para enfrentar os moradores, em uma cena de plano único os

funcionários da financeira decidem ir mais tarde ao Jardim Guararapes, pois desconfiam que os moradores estejam organizados desde cedo e com o passar das horas aumenta a possibilidade da resistência diminuir. Na espera dos agentes financeiros a estrutura narrativa desse bloco assume uma característica discursiva, registrando em planos fixos discursos de moradores e representantes da FAMERJ.

Com a chegada dos funcionários da Maloca tem início a negociação, o conflito entre as partes é armado, mas os moradores e integrantes da FAMERJ conseguem ganhar tempo. Representantes da Associação de Moradores e da FAMERJ vão até o BNH conversar com advogados, os funcionários da Maloca vão embora e marcam de voltar no fim da tarde. O conflito é gravado em plano sequencia com a câmera na mão, quebrando com o esquematismo dos planos de discurso anteriores.

Bloco IV – No compasso de espera a roda de conversa ativa a memória de luta

O quarto bloco do vídeo é o momento em que a comunidade do Jardim Guararapes fica na espera do resultado da reunião de seus representantes com advogados do BNH e da hora marcada para o retorno dos agentes financeiros.

Um grupo de mulheres se reúne na sede da Associação para preparar o café e em roda passam a lembrar da fundação da Associação de Moradores do Jardim Guararapes. A partir de uma situação cotidiana e da história oral esse bloco utiliza diversos recursos narrativos para remontar a historia real da associação, assumindo de forma mais elaborada a estética hibrida, que mistura ficção e documentário,

desenvolvida no bloco I. Nesse bloco é revelado, a partir das encenações, que os atores são os moradores e vice-versa. A montagem intercala cenas dos moradores em situação documental e ficcional.

Bloco V – Vencida a batalha e não a guerra

Os representantes dos moradores e membros da FAMERJ voltam da reunião com os advogados com a notícia que o despejo foi suspenso temporariamente. Os agentes da Maloca vão embora. Os moradores conscientes que venceram apenas uma batalha da guerra pela moradia digna decidem organizar uma festa para celebrar a luta coletiva. O clima de alegria do início do vídeo, quando todos voltavam da excursão, retorna.

Nesse rápido retrospecto da estória e da estrutura do vídeo selecionei algumas indicações de procedimentos formais que ajudam a entender as possibilidades da realização do vídeo popular. Cabe agora realizar a analise mais detalhada do *Bloco I* para a melhor compreensão do sentido da combinação de imagem e som que permeia *Batalha em Guararapes I*, esse bloco além de ser uma síntese da historia narrada também apresenta a diversidade dos elementos formais utilizados.

Um vídeo da classe trabalhadora

Trata-se efetivamente de um vídeo da classe trabalhadora. Após a cartela com o logo da FASE tem um corte para a tela preta acompanhada de uma versão instrumental, tocada no cavaquinho, da música *Cidade Maravilhosa*; em *fade in* aparece um plano fixo com a imagem de uma placa de estrada com a informação "**Bem-vindo ao**

Rio de Janeiro”, *fade out* para tela preta e novamente *fade in* para um plano geral de uma estrada, a câmera fecha o enquadramento no movimento de *zoom* em uma placa de trânsito onde se vê uma seta reta com o escrito CENTRO e uma seta para a direita indicando o nome de bairros; novamente *fade out* para tela preta e *fade in* para um plano aberto de uma rua residencial com casas populares, a introdução da música termina e o cavaquinho entra em compasso mais acelerado, a imagem faz uma panorâmica pela rua e enquadra um grupo de pessoas, o plano fecha em *zoom,* quando se reconhece que o grupo de pessoas é um grupo de meninos brincando entra a voz em *off* do narrador que situa o espaço, as pessoas e o ponto de vista do vídeo: “O Conjunto Habitacional Jardim Guararapes fica na zona oeste do Rio de Janeiro, em Campo Grande, estação de Inhoaíba, é um bairro como outro qualquer de nossa cidade. Seus moradores são gente como a gente. E como a gente enfrentam a vida como podem. Trabalham, cuidam dos filhos, vão às compras e cuidam das casas”.

A sequência de abertura apresenta dois procedimentos centrais da narrativa de *Batalha de Guararapes I*: o primeiro procedimento é a construção da narrativa videográfica dentro de uma estética que evidencia sua construção; o uso dos *fades* e *zoom* e da trilha sonora que acentua as mudanças de planos destacam a narrativa como não natural, tornando evidente que o vídeo é um trabalho de representação. O segundo procedimento é a imparcialidade do narrador e o estabelecimento do dialogo com um espectador definido: a classe trabalhadora. O narrador na contramão do uso clássico do narrador *em off* diz: “Seus moradores são gente como a gente. E como a gente enfrentam a vida como podem”, os planos editados com essa fala apresentam pessoas simples em afazeres domésticos. A relação do som

com a imagem constrói o sentido classista do vídeo; o narrador se assume como trabalhador, assim como os personagens que estão sendo apresentados e como o interlocutor almejado.

Nesse primeiro minuto e meio de vídeo *Batalha em Guararapes I* deixa claro que é uma representação realizada pela classe trabalhadora e para a classe trabalhadora. Na sequencia posterior o uso da narração, da música e os planos de imagem apresentam as partes em conflito da história: a classe trabalhadora e os trabalhadores que representam o capital. Cabe aqui descrever a montagem de som e imagem (Tabela 1).

Tabela 1. A Batalha de Guararapes I: montagem de som e imagem

Plano	**Imagem**	**Som**
1	Plano aberto fixo de trabalhadora lavando a calçada de sua casa de dia. Imagem clara e diurna.	Off*: Suas casas como tantas outras de tantos outros bairros, foram compradas* Trilha: *instrumental "cidade maravilhosa".*
2	Câmera em correção de baixo para cima onde enquadra o enorme prédio do BNH. Imagem escura e noturna.	Off*: através dos agentes financeiros do BNH.* Trilha: *instrumental "cidade maravilhosa".*
3	Plano médio de um torneiro mecânico operando sua maquina.	Off: *Com o dinheiro do trabalhador, do fundo de garantia e da poupança Popular* Trilha: *corte seco da trilha.*
4	Plano médio de dois pedreiros fazendo o reboco de uma parede.	Off: *as financeiras constroem casas e a vendem ao trabalhador.*

5	Plano médio de um senhor engravatado sentado a mesa assinando papeis junto a um funcionário.	Off*: Vendem em prestações. Prestações que aumentam sempre muito mais que os salários.*

A montagem desses cinco planos constrói uma relação de ressignificação do sentido de cada plano.

Primeiro plano

O primeiro plano tem o mesmo sentido da sequência de imagens anterior que é de ilustrar o perfil dos moradores do Jardim Guararapes; o segundo plano segue a lógica de ilustração da narração, ele apresenta os escritórios do BNH, mas em relação ao primeiro cria o sentido de oposição, o conflito se estabelece tanto na informação direta do áudio como na oposição plástica da imagem, nesse corte ocorre o choque entre o *plano 1* fixo, claro e com a figura humana, com o *plano 2* em movimento, escuro e com a representação de uma instituição. O primeiro plano apresenta a trabalhadora em relação frontal ao espectador, com a câmera na posição media dos olhos de uma pessoa; o sujeito explorado representado em relação de identificação e proximidade com o público.

Segundo plano

O segundo plano tem um rápido movimento de câmera que vai da imagem frontal de uma rua escura para enquadramento do prédio do BNH em *contra-plongée* (câmera baixa), a instituição é apresentada num enquadramento que reforça o sentido de poder e opressão visto da

perspectiva de quem está na rua.

Terceiro plano

O *plano 3* entra com a suspensão brusca da música instrumental (que estava na montagem desde o começo do vídeo), o corte musical destaca a informação da narração "com o dinheiro do trabalhador" e destaca a atenção para a imagem de um torneiro mecânico em atividade. Até aqui o vídeo tinha representado os trabalhadores em situações domésticas, é nessa suspensão musical que o trabalhador é representado no local de trabalho onde vende sua força de trabalho em troca do dinheiro; a imagem não é mais uma ilustração direta da narração, ela representa a ação anterior ao sentido da narração, a imagem é o passado da narração; essa montagem complementa o choque entre *plano 1* e *plano 2*.

Quarto plano

O *plano 4* apresenta a contradição e o refinamento da exploração que a sequencia de imagem e som desenvolveu até aqui; o plano é a ilustração da contradição, quando a narração diz "as financeiras constroem casas" a imagem apresenta uma cena documental de um pedreiro rebocando a parede de uma casa com o auxilio de um ajudante, a cena é a ilustração da ação da financeira de construir a casa na sua forma de exploração do trabalho; aqueles trabalhadores não são a financeira, eles vendem sua força de trabalho a ela. A narração prossegue "e a vendem ao trabalhador" e a imagem continua na mesma ação, agora com a nova informação sonora aqueles pedreiros se tornam

os sujeitos diretos da narração, aquela casa está sendo construída para sua classe; na segunda metade do *plano 4* imagem/som apresentam a imagem da especulação. No *plano 5* aparece pela primeira vez os agentes representantes da instituição opressora, esse plano apresenta a personificação da instituição antes representada pelo prédio, um senhor engravatado assinando documentos com o auxilio de um assistente, e a narração conclui o problema da venda das casas "Vendem em prestações. Prestações que aumentam sempre muito mais do que os salários".

Quinto plano

O corte do plano 4 para o plano 5 apresenta o agente que explora a classe trabalhadora, essa operação que pode parecer uma dicotomia simplista aprofunda a contradição da condição apresentada pela justaposição da representação das figuras humanas, nos dois planos são apresentados um sujeito no centro do quadro executando a ação principal e no canto direito do quadro um assistente. Essa montagem apresenta os personagens do plano 5 também como trabalhadores, que vendem sua força de trabalho para a financeira, instituição que opera o sistema de exploração da classe trabalhadora, classe social dos quatro indivíduos apresentados nos dois planos.

Essa rápida sequência de cinco planos é emoldurada no início e no fim pela simetria de enquadramento e conflito de sentido. A composição plástica do plano 5 tem semelhanças com o plano 1: câmera fixa, frontal e imagem clara. Mas em seu sentido representam as partes em oposição dentro do conflito que está sendo apresentado; no plano 5 os funcionários da financeira no seu local de trabalho; e no plano 1 a

trabalhadora em sua casa, o alvo da exploração e do futuro despejo.

O primeiro bloco se desenvolve de forma acumulativa, apresentando o ponto de vista da representação e as partes em conflito, após esses cinco planos analisados é apresentado de forma objetiva o problema e a forma de resistência. A possibilidade de resistência é a organização coletiva; o problema é o descompasso entre os aumentos das prestações, pagas para a aquisição da casa própria, e os salários dos moradores que resultam na impossibilidade de pagarem as prestações e consequentemente começam os despejos. Tanto o problema como a possibilidade de luta é estruturado dentro de uma montagem que relaciona as partes com o todo.

A relação do problema dos moradores de Guararapes com o contexto maior é realizada diretamente com o recurso da narração: "Como milhares de brasileiros, os moradores do Jardim Guararapes não aguentaram continuar pagando as prestações de suas casas e começaram os despejos"; uma operação simples que não desenvolve a ideia e não estabelece relação com a imagem que acompanha o áudio: um grupo de homens que descem uma escada em obras. A montagem de som/imagem parece aleatória, privilegiando o discurso, a informação verbal.

Na operação de relacionar a forma de resistência de um morador com a resistência coletiva, a montagem de imagem e som ganha relevância. Em primeiro plano vemos um homem e uma mulher de braços cruzados olhando para a câmera que está fixa; o narrador anuncia "No começo ninguém sabia o que fazer e todo mundo assistia impotente um vizinho ser expulso de casa". O homem e a mulher ilustram o trecho narrado mas também encaram o espectador, o olhar deles está voltado para o centro do enquadramento; a montagem de

imagem/som sintetiza um dos objetivos do vídeo que é o espectador ativo. No plano seguinte a câmera, na mão, está junto a um grupo de trabalhadores em situação de protesto, todos com os braços erguidos agitando as mãos em sinal de "não". O narrador reforça "Mas aquilo não podia continuar assim". A partir da oposição entre a imagem fixa com pessoas paradas e a imagem em movimento com pessoas com gestos de negação, ocorre uma montagem didática de som e imagem para relacionar a situação do bairro com um contexto coletivo e organizado. São três planos de imagem: pessoas do Jardim Guararapes com faixas e cartazes entrando em um ônibus, uma grande assembleia em um ginásio esportivo e plano geral de uma passeata de rua. As imagens mostram o crescimento da ação, o narrador explicita, em tom de manifesto, as informações que as imagens não representam: "Os moradores se organizaram para resistir e fundaram sua associação de bairro. Entraram para a Famerj e passaram a participar de uma luta que é de todos. A luta pelo direito a moradia digna, a luta contra as financeiras".

Encerramento

Para encerrar o *Bloco 1* é apresentado ao público os procedimentos de trabalho para a realização da ficção, a montagem explica a representação dos dois polos do conflito. O narrador informa que as financeiras são representadas no vídeo sobre o nome de *Maloca,* o *plano 5* da sequencia analisada anteriormente aparece novamente no vídeo. Com a explicação em *off* recebe um tratamento ficcional, entendemos que o senhor engravatado e seu ajudante estão atuando para a câmera, não se trata de uma imagem documental como foi sugerida no início.

No processo de desvelar os procedimentos do vídeo o narrador continua a explicar "os moradores representam o seu próprio papel e contam a história dessa luta, dessa vida...". As imagens mostram os moradores em situações coletivas, como reuniões e assembleias, e não mais em tarefas individuais como apresentado no começo do bloco. Nesse momento é revelado ao público os moradores que vão representar o seu próprio papel na história de *Batalha em Guararapes I,* e o narrador apresenta o desejo político do vídeo: "É importante que todos saibam que é necessário lutar, que é possível vencer".

A versão instrumental de *Cidade Maravilhosa* volta a ser trilha do vídeo, na imagem um plano geral da Associação de Moradores do Jardim Guararapes, a câmera corrige em *zoom in* para enquadrar na janela da associação um cartaz que divulga uma excursão para Iguaba. *Fade out* para tela preta e *fade in* para a cartela com o título do vídeo escrito a mão.

Do ponto de vista formal o vídeo *Batalha em Guararapes I* utiliza uma linguagem híbrida para esclarecer e motivar seu espectador, a classe trabalhadora, a lutar pela moradia e outros direitos. O vídeo constrói um espaço para ação, explica que as questões específicas de uma comunidade se inserem em um universo mais amplo, mostra como agir, descreve as ações e alerta sobre as dificuldades. Pelas opções narrativas do vídeo não é possível caracterizá-lo como ficção ou documentário, sua característica mais evidente é o seu aspecto didático de valorização do cotidiano e da identidade cultural das classes populares para relaciona-los com as possibilidades de uma transformação social maior. O modo de organizar a resistência ao despejo é uma metáfora para a organização de uma macro transformação.

O compromisso de *Batalha em Guararapes I* partiu do interesse crítico e político de seus realizadores e de seu público interlocutor relacionado ao tempo presente em que foi realizado. O vídeo está de acordo com o pressuposto do movimento de vídeo popular do período de realizar um processo de criação que não reproduza a divisão social do trabalho na produção de bens, favorecendo que o tema seja compreendido e recriado pelo conjunto de pessoas envolvidas na produção. Nesse período a ênfase para a realização de uma representação crítica passava antes pela superação da divisão entre trabalho intelectual e trabalho material entre todos os envolvidos no projeto do vídeo.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador*. São Paulo: Summus, 1984.

AMMAN, Safira B. *Ideologia do desenvolvimento comunitário no Brasil.* São Paulo: Cortez, 1980.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Editora Brasilense, 1994.

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRECHT, Bertolt. Teatro Dialético. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. Trad. Marcelle Pithon, Regina Machado. São Paulo: Perspectiva. 2006. p, 24.

CAPELATO, Maria Helena e outros (Orgs). *História e cinema:* dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007.

CARDOSO, Ruth. A trajetória dos movimentos sociais. In: DAGNINO, Evelina. (Org.). *Anos 90:* politica e sociedade no Brasil. São Paulo: Brasilense, 1994.

DAGNINO, Evelina. ¿Sociedade civil, participação e cidadania: de que estamos falando?. In: MATO, Daniel (Coord.). *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*. Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela, 2004, p. 95-110.

_____. Os movimentos sociais e a emergência de uma nova cidadania. In: DAGNINO, Evelina (Org.). *Anos 90:* politica e sociedade no Brasil. São Paulo: Brasilense, 1994.

DOIMO, Ana Maria. *A voz e a vez do popular:* movimentos sociais e participação politica no Brasil pós 1970. Rio de Janeiro: ANPOCS-Relume Dumará, 1995.

GOHN, Maria da Gloria. *Novas Teorias dos Movimentos Sociais*. São Paulo: Loyola, 2008.

_____. *Os Sem Terra, ONGs e Cidadania*. São Paulo: Cortez, 1997.

_____. *História dos movimentos e lutas sociais:* a construção da cidadania dos brasileiros. São Paulo: Loyola, 1995.

MORETTIN, Eduardo. A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949). *Anais do Museu Paulista:* História e Cultura Material. São Paulo: Nova Série, 5: 249-271, jan./dez. 1997.

SANTORO, Luiz Fernando. *A Imagem nas Mãos* – o video popular no Brasil. São Paulo: Summus, 1989.

_____. Vídeo e movimentos sociais – 25 anos depois. In: LEONEL, Juliana. MENDONÇA, Ricardo. (Orgs.). *Audiovisual comunitário e educação:* histórias, processos e produtos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

_____. Depoimento de Luiz Fernando Santoro. *Revista Sinopse.* n, 7, ano III, 2011.

SCHWARZ, Roberto. Originalidade da crítica de Antonio Candido. In: MONTEIRO, Paula. COMIM, Álvaro (Org.). *Mão e contramão e outros ensaios contemporâneos*. São Paulo: Editora Globo, 2009.

WILLIANS, Raymond. *Cultura e Sociedade*. São Paulo: Vozes, 2011.

_____. *Política do Modernismo:* contra os novos conformistas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico:* a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. *Sertão Mar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Periódicos

Vídeo Popular – Boletim da Associação Brasileira de Vídeo Popular – ABVP, São Paulo, (1984-1995).

Teses e Dissertações.

BEZERRA, Claudio Roberto de Araújo. *Tradição e ruptura no audiovisual:* um estudo de linguagem do vídeo popular em Pernambuco em 1982. Dissertação de Mestrado, UFPE, Pernambuco, 1982.

CARVALHO, Josilda Maria da Silva. *Vídeo popular:* a concepção e a prática comunicacional de grupos vinculados aos movimentos sociais e populares em Natal. Dissertação de Mestrado em Multimeios, Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 1995.

FESTA, Regina. *Comunicação popular e alternativa:* a realidade e as utopias. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, Comunicação Social Instituto Metodista de Ensino Superior, São Bernardo do Campo, 1984.

GALUZZI Junior, Mario. *O vídeo como processo de interação entre realizador e comunidade:* uma experiência no ABC Paulista. Dissertação de Mestrado em Multimeios, Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 1996.

OLIVEIRA, Henrique. Luis. Pereira. *Tecnologias audiovisuais e transformação social:* o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995). Tese de doutorado em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

ROMANO, Maria Carmem. *“O que pinta de novo pinta na tela do povo”, o uso do vídeo na educação popular.* Dissertação de Mestrado em Educação, Centro de Estudos Sociais Aplicados, UFF, Niterói, 1990.

TAPIAS, Marlene Lojas. *Produção independente:* uma fala saltimbanca na lona da comunicação. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Escola de Comunicação, UFRJ, Rio de Janeiro, 1986.

Porno Porsi: Empoderamento e Resistência na Pornografia Feminista Latino-americana

Nayara Matos Coelho Barreto

Introdução

A sexualidade feminina nunca ocupou um lugar de tanto destaque na arena da representação como tem ocupado na atualidade. Carregando uma importante herança do campo pornográfico, a arena da produção cinematográfica se apresenta como sendo o cenário mais fértil onde essas novas narrativas têm circulado. Atualmente muito da linguagem e da iconografia tradicionalmente associada à pornografia encontra-se assimilada à cultura popular de massa. Este processo que recebe o nome de "pornificação da Cultura" ou mesmo "sexualização do *mainstream*"[190] tem se desenvolvido progressivamente nos últimos anos. Karen Ciclitira (2004) ainda salienta que muito do pornô entrou na cultura *mainstream* através de canais como a publicidade, o cinema, a música, a internet, a televisão entre outros.

Esses novos discursos e objetos midiáticos constituem uma ruptura clara com representações tradicionais em que as mulheres eram, em sua maioria, caracterizadas como passivas e objetificadas. Agora, e principalmente a partir de algumas narrativas como a

pornografia feminista, “mulheres mostram-se como ativas e desejantes, assumindo-se sexualmente de uma forma que reflete claramente as aspirações feministas para a autodeterminação sexual da mulher” afirma Rosalind Gill (2011).

Práticas como a “autopornificação” descortinam um processo de empoderamento do corpo e da própria sexualidade e tem se disseminado através de inúmeros sites na internet. Lançando um olhar sobre esse cenário, a vertente da teoria feminista pró-pornografia sugere que as novas tecnologias da comunicação têm possibilitado a emancipação sexual de grupos antes marginalizados, como é o caso da mulher. A partir desse cenário, o presente artigo pretende analisar o fenômeno contemporâneo da autopornificação em sua dimensão estética e política.

De maneira mais específica, tomarei como lócus de análise a proposta do projeto *PorNo PorSi* (2011), um coletivo feminista latino-americano de produção pornográfica em múltiplos formatos, desde performances em festivais, chamados *Performansex Festivals,* organizados pelo próprio coletivo, passando por fotografias e vídeos compartilhados no site do projeto. Pretendo investigar o discurso enunciado pelo coletivo através de seu site, bem como o vídeo “*Cock smoker*” (2011) e o *Calendário 2011* lançado durante o *Performansex Festival* em Bogotá, ambos disponíveis na página do projeto na internet.

Como projeto politico, o coletivo ressalta o desejo de ser visto como pornografia e seu principal manifesto é que mulheres tenham o direito de se pornificar. Nesse sentido, as ações do coletivo podem ser definidas como a já citada prática da “autopornificações”. Com isso, o coletivo insere-se, de fato, nesse cenário de reconfiguração imagética e discursiva que o campo pornográfico apresenta na contemporaneidade.

Questionamos portanto em que medida essas imagens do *PorNo PorSi* perpetuadas pela cultura audiovisual cristalizam visões de latinidade, e mais ainda, como tais visões modulam imaginários sexuais. Argumentamos então que essa nova prática de autopornificação perturba velhas concepções sociais em torno da sexualidade. Isto posto, entendemos que o campo da pornografia e sua produção de imagens e de saberes sobre a sexualidade feminina teve papel fundamental para a emergência de novas práticas como essa.

É importante investigar, portanto, a partir de quais elementos estéticos essas imagens conseguem articular ideias de empoderamento e liberdade sexual para a mulher contemporânea. E qual seria a dimensão política engendrada no projeto do coletivo feminista. Tais questionamentos têm por objetivo a busca por compreender a pornografia como um dispositivo da sexualidade que produz discursos, imagens e subjetividades (FOUCUALT, 2010, p. 168) abrindo também novos espaços para resistências e insurgências questionadoras de representações hegemônicas. Pretendo investigar, além da tessitura corporal e a performance presente nas imagens, seu teor desconstrutivista em relação às categorias sexuais tradicionalmente reconhecidas, bem como a dimensão *queer* que elas engendram.

Aqui, o *queer* funcionaria na centralidade dessas discussões como potencialidade de resistência onde o gênero e a sexualidade se tornam o centro das negociações. Diante de tais apontamentos, seria razoável afirmar que através de um "olhar *queer*" ou "uma epistemologia *queer*", é possível reconhecer na obra do coletivo *PorNo PorSi* uma narrativa alternativa sobre gênero, sexualidade e latinidade. Por isso, na próxima sessão, pretendo descrever brevemente alguns aspectos ligados à teoria *queer* que poderão iluminar nossa análise e desdobrar as

problematizações aqui propostas.

Por um olhar e uma epistemologia *queer*: aproximação teórico/metodológica

Pretendemos pensar, portando, o *queer* para além de uma categoria, mas sim como uma aproximação reflexiva e metodológica, uma escolha analítica que descortine o borramento de fronteiras de gênero e que permita-nos vislumbrar um olhar múltiplo e democrático que contribua para a identificação de sentidos não tão óbvios, presentes na materialidade narrativa do filme.

Um dos autores que ocupa um lugar privilegiado de contribuição para o desdobramento da categoria *queer* entendida como uma aproximação de análise é Juan Suárez. Em seu livro *Drag Queens Superstars: Avant-Garde, Mass Culture and Gay Identities in the 1960´s Underground Cinema*, Suárez traz uma discussão sobre a desconstrução, fragmentação e polifonia que os corpos apresentam na obra do artista Jack Smith. Tal fragmentação também encontramos nos produtos audiovisuais analisados neste artigo, pois as imagens do coletivo feminista propõem uma nova vertigem sexual a partir da narrativa visual, além de dissolverem categorias sexuais preconcebidas.

O lugar social do próprio coletivo feminista carrega um teor desconstrutivista e traz uma gama de questionamentos e desdobramentos que a própria obra irá conformar no contexto político social em que pretende circular. O texto que pode ser lido no site do coletivo demonstra isso ao afirmar o lugar do coletivo como "performático, colaborativo, realizado simultaneamente por uma rede de vários países latino-americanos, queremos conhecer e fazer circular

produções que se encontram fora da indústria pornô *mainstream*, reconhecendo assim a diversidade das representações da sexualidade por meio da fotografia, do vídeo, do cinema e da performance." (PORNO PORSI, 2011).

Ao colocar em crise as categorias sexuais tradicionais, o coletivo acaba se aproximando, de certa forma, à estética narrativa do pós-porno que traz o estranhamento a baile e busca desconstruir práticas e identidades sexuais previamente determinadas e reconhecidas. Em seu site, por exemplo, o grupo é definido como um projeto que nasce do desejo de impulsionar e dar visibilidade à realização e ao debate relacionados a movimentos contemporâneos, como a pós-pornografia, o pós-feminismo e o movimento *queer*, e a experimentação de uma sexualidade, outra, longe das categorizações de desejos e corpos designados biopoliticamente, dentro de um contexto geográfico latino-americano. A plataforma é um espaço de intercâmbio entre comunicadores, ativistas, realizadores de toda a América Latina.

O *PorNo PorSi* vai além de um projeto ou de um festival, mas se constrói como uma janela para exibição de obras audiovisuais pós-pornográficas. Trata-se de um projeto que inclui performances artísticas e literárias, exposição de fotografias, apresentações musicais, seminários e oficinas sobre pós-pornografia, mas também sobre teoria *queer*, cinema, autodefesa para mulheres, software livre, censura, ações de intervenção urbana, *bodyart* e festas, espalhados por dias de evento, que é organizado de maneira independente, num processo colaborativo de intercâmbio criativo. Os festivais são parte integrante de um projeto transcultural e itinerante, criado por coletivos de artistas e ativistas de Colômbia, Argentina e Brasil, que inclui também vários curtas-metragens, um calendário e um longa documentário em processo de

finalização.

Portanto os trabalhos do coletivo *PorNo PorSi*, se associam a uma corrente teórica pós-estruturalista que traz uma visão não essencialista sobre as categorias tradicionalmente normatizadas e ligadas às identidades sexuais aceitas e naturalizadas, alinhando no horizonte de reflexão a emergência de uma "epistemologia *queer*". Nesse sentido, o olhar *queer* empregado nas análises pode lançar uma luz interessante nesse impasse em relação às determinações e polarizações de gênero, pois pode possibilitar o desenvolvimento de novas estratégias e conceitos de resistência (SUÁREZ, 1996, p. 194).

Assim propomos associar algumas das peças imagéticas do *PorNo PorSi* a uma necessidade e um desejo de criar textos aberto e sexualidades e gêneros igualmente livres e sem amarras narrativas ou linguísticas. Nesse sentido, a centralidade da obra do coletivo para a nossa discussão se coloca em sua fragmentação e heterogeneidade. Será exatamente a partir dessa vontade de multiplicidade e hibridismo que busco defender que a perspectiva *queer* pode ser enriquecedora para a investigação de uma obra audiovisual. O discurso sobre sexo que o coletivo faz circular e sua visibilidade e agenda política como coletivo feminista tem um papel central para a construção da resistência diante de normatizações e desarticulações de estereótipos ligados a imagem da mulher latina.

Além disso, foram capazes de problematizar e reforçar a ideia que define o próprio coletivo como "nômade intensificador de demandas fulminantes e anti-hegemônicas que pretende um constante intercâmbio de papéis e categorias sexuais" (PORNO PORSI, 2011). Busco acentuar, portanto que é através desse olhar *queer*, que tensiona e problematiza as multiplicidades e diversidades relacionadas ao

gênero, que é possível reconhecer a dimensão política das imagens produzidas pelo grupo. Propomos na próxima sessão um olhar mais atento e contínuo sobre um vídeo produzidos pelo coletivo *PorNo PorSi*.

A pornografia como dispositivo da sexualidade: autopornificação e o coletivo *PorNo PorSi*

Enredada na sociedade disciplinar, a sexualidade do sujeito moderno tornou-se objeto de preocupação e de análise, conformando-se também como alvo de vigilância produzindo assim a intensificação dos desejos de cada um por seu próprio corpo. Nessa perspectiva, Michel Foucault (1979) aponta a circulação de um discurso sobre a sexualidade que passou a exercer um certo poder/saber sobre os sexos e sobre os corpos. A pornografia se configura como uma das instâncias produtoras desse discurso sobre a sexualidade.

Com esse cenário em mente, esta seção pretende desdobrar alguns apontamentos sobre a pornografia entendendo-a como um dispositivo da sexualidade que produziu saberes e imagens ao longo dos séculos. Buscamos defender, a partir dessa ideia, uma reconfiguração do campo pornográfico, onde certas práticas contemporâneas, como a autopornificação, acabam adensando o que Michel Foucault (2008) chamou de "poder individualizante", ao mesmo tempo em que configuram uma nova maneira de representar, tematizar e construir sentidos para a sexualidade feminina.

A autopornificação do corpo feminino se configura como um autoerotismo, um dar-se a ver de forma altamente pornográfica. Novas práticas, como essa, mudam significativamente a forma com a qual

lidamos e conceitualizamos a sexualidade, pois, como apontam Pedro Pinto, Maria da Conceição Nogueira e João Manuel de Oliveira “hoje, mais do que nunca, a pornificação da cultura agencia exponencialmente a emergência de novas tecnologias do sexo, sobretudo dirigidas a mulheres” (PINTO; NOGUEIRA; OLIVEIRA, 2010, p. 381).

Assistimos nas últimas duas décadas ao aparecimento de uma incrível variedade de produtos e de novas tendências na indústria pornográfica, acompanhando profundas transformações nas tecnologias e nas formas de entender e representar o sexo. Assim, a pornografia se torna atualmente um domínio amplo e conceitos como "pornificação" e "sexualização da cultura" começam a ser usados para enfatizar como a estética e a iconografia pornográfica estão alcançando a cultura *mainstream* (BOYLE, 2010).

A partir do adensamento do processo de pornificação da cultura, destacamos que na última década mulheres anônimas têm se valido da iconografia e da estética pornográfica, além de utilizarem tecnologias digitais que permitem a ampla visibilidade de seus corpos, para construírem autoimagens pornificadas. Elas se apropriam de um discurso liberto, assumindo seus desejos ligados ao sexo e expondo seus corpos. Podemos então afirmar que a pornificação da cultura também atingiu a forma como a mulher contemporânea tem construído sua autoimagens na *web*, fazendo emergir novas subjetividades relacionadas ao sexo e à sexualidade feminina.

Agora, e principalmente a partir das imagens de corpos autopornificados, “mulheres mostram-se como ativas e desejantes, assumindo-se sexualmente de uma forma que reflete claramente as aspirações feministas para a autodeterminação sexual da mulher”

afirma Rosalind Gill (2011, p. 4)[191]. Feona Attwood também argumenta que hoje "uma série de significados se disseminam no intuito de promover uma nova e liberta sexualidade contemporânea para as mulheres. Para a autora, o sexo hoje é um meio de criação de identidade, autoexpressão e realização individual" (ATWOOD, 2006, p. 86)[192].

Para entender por que a pornografia é tão crucial na construção da sexualidade, recorremos ao legado de Michel Foucault. No corpo de sua obra, Foucault argumenta que a história e a cultura são indispensáveis para a construção da sexualidade e de sua compreensão. O autor apresenta a ideia de que um conhecimento sobre o sexo e sobre a sexualidade foi paulatinamente desenvolvido nas sociedades ocidentais a partir, principalmente, da modernidade. Para ele, a sexualidade torna-se assim, "um objeto de preocupação e de análise, como alvo de vigilância e de controle, produzindo a intensificação dos desejos de cada um por seu próprio corpo" (FOUCAULT, 1979, p. 147).

Para Foucault, a partir do momento em que a sexualidade torna-se um objeto de análise, os elementos mais importantes que contribuirão para sua construção social são os discursos que passam a circular sobre ela, tanto em forma de textos quanto em forma de imagens, criando, assim, um saber sobre a sexualidade. Para ele, a sexualidade precisa, dessa forma, ser entendida como dispositivo. O que propomos aqui é o entendimento também da própria pornografia como dispositivo da sexualidade.

Embora Foucault não dedique seus estudos à compreensão da forma como a pornografia construiu imagens e saberes sobre a sexualidade em si, o autor reconhece que esta seria uma das instâncias

produtoras de discurso sobre o sexo ao afirmar que: “os saberes sobre o prazer e a sexualidade operam através de vários discursos, na medicina, no direito, na psicanálise e na pornografia” (FOUCAULT, 1977, p. 48). Nesse sentido, Linda Williams ainda reitera que:

> Se nós, homens e mulheres, “somos todos produtos construídos através da proliferação de discursos sobre a sexualidade, devemos então prestar muita atenção para a forma como esses discursos e imagens têm nos construído para sermos capazes de desconstruí-los” (WILLIAMS, 1999, p. 55).

É nesse sentido que se faz essencial pensar as imagens e os saberes produzidos pela pornografia ao longo do tempo para entender de que forma se transformaram abrindo espaço para desconstruções e novas práticas. Por isso, é preciso compreender o que o movimento Pró-sexo, nascido na década de 1980 pode trazer de contribuição para desconstruirmos discursos heteronormativos e hegemônicos.

Ellen Willis foi, em 1981, a primeira voz a criticar a posição abolicionista tradicionalmente adotada pelo movimento. Essa autora argumenta que reivindicar a censura e a atuação do Estado sobre a pornografia implica conferir e perpetuar o poder exercido sobre as representações da sexualidade feminina. Com Willis, inaugurou-se um feminismo pró-sexo em que o corpo sexualizado e a pornografia são entendidos como possibilidades de transgressão às normas dominantes (PRECIADO, 2007, p. 47).

O movimento pró-sexo procurou ficar mais atenta à pluralidade das identidades e das sexualidades, em larga medida enfatizada pelo legado recente da teoria *queer* (FREIRE FILHO, 2007, p. 119). De acordo com Preciado (2007), o melhor antídoto contra a produção pornô

dominante seria a disseminação de “representações alternativas”, criadas a partir de olhares divergentes (PRECIADO, 2004). Dessa maneira, a pornografia poderia ser considerada uma plataforma política de ação e intervenção pública capaz de questionar a moral vigente.

Nesse aspecto, a pornografia feminista é uma das primeiras produções da indústria pornô que traz em seu discurso uma reivindicação pela liberdade do desejo, do corpo e do prazer feminino e que reitera o discurso da teoria feminista pró-sexo que defendia que censurar a pornografia significaria retirar das mulheres uma eventual fonte de prazer, contribuindo para a redução de suas liberdades fundamentais.

Os filmes produzidos sob a perspectiva feminista agregam uma revisão das formas e dos valores estabelecidos, abrindo um caminho para rever os modos de ser e viver hegemônicos inscrevendo uma “multiplicidade de olhares e de prazeres” (BALTAR, 2012, p. 1), respondendo assim ao discurso acadêmico anticensura e pró-sexo que reivindicou por um bom tempo o lugar da pornografia como instrumento de uma representação mais democrática e diversa da sexualidade feminina através do próprio corpo.

Diante de todos esses apontamentos acerca da visualidade corporal e da pornografia, entendemos a autopornificação como uma maneira de comunicar um empoderamento do desejo e da sexualidade feminina, através do corpo e de sua visualidade onde o “sexo aparece como um domínio público e fala a linguagem da revolução e onde a sexualidade representaria o lugar potencial da liberdade” (GIDDENS, 1993, p. 9). Como salienta Michel Foucault, em seu texto “Poder-Corpo”, o discurso da sexualidade se aplicou primordialmente “ao corpo, aos órgãos sexuais, aos prazeres, às relações de aliança e às relações

interindividuais" (FOUCUALT, 1979, p. 259) e acrescenta que o que existe de importante nos movimentos de libertação da mulher é o fato de terem partido do próprio discurso que era formulado no interior dos dispositivos da sexualidade (FOUCUALT, 1979, p. 168). Essas mulheres empoderam-se do que o corpo pornificado tem para "dizer", tornar visível e, acima de tudo, significar.

Apesar de defender a existência dessa reconfiguração não devemos perder de vista que a sexualidade sempre foi objeto de uma preocupação moral e de um cuidado ético essencialmente ligado a um conjunto de práticas (FOUCUALT, 1984, p. 34). Dessa forma, é possível também afirmar que a autopornificação pode se configurar hoje como uma "prática de si" que envolve a sexualidade feminina em ideias de empoderamento e liberdade. Essa prática responderia a uma moral contemporânea pautada pela lógica da estimulação ao prazer visual, onde o corpo é entendido como uma arena de luta e significação. Inserido em uma sociedade somática (COSTA, 2004), o corpo ocuparia o lugar central do questionamento, da comunicação e da construção de novas formas de ser e estar no mundo.

Com isso, o foco da autopornificação não seria mais o olhar masculino sobre essas mulheres, mas sim seus próprios corpos como lugares de disputa e irradiação de novas concepções ligadas ao sexo. Portanto, para se empoderar de sua sexualidade e se libertar de olhares heteronormativos, essas mulheres são instadas a serem sexualmente visíveis para construírem e legitimarem, através de seus corpos, uma sexualidade feminina mais diversa e democrática. Tendo sempre em mente que "a sexualidade se articula em um sistema de regras, coerções e na correlação cultural entre campos de saber, tipos de normatividades e formas de subjetividade" (FOUCAULT, 1984, p. 10). Além disso, como

salienta Feona Attwood, “novos discursos sobre a sexualidade feminina promovem um foco em que a sexualidade e o eu são entendidos como elementos para novas construções de imagens pessoais” (ATTWOOD, 2006, p. 80).

Por isso é necessário sublinhar que a liberdade de poder expressar os próprios desejos e vontades através do corpo, e a possibilidade de utilizar-se do mesmo como capital simbólico, é algo que também alimenta, em certa medida, as engrenagens da sociedade contemporânea. Portanto, acreditamos que seja possível identificar certos efeitos de poder e certa produção de verdades nesses atos de autopornificação feminina. Pois, além de se tornar sinônimo de libertação sexual, é também através desse discurso feminista de defesa da exposição do próprio corpo, que os atuais dispositivos de poder se disseminam, na medida em que tal discurso:

> Utiliza, como sempre, o que dizem as pessoas, o que elas sentem e o que elas esperam. Ele explora a tentação de acreditar que é suficiente, para ser feliz, ultrapassar o umbral do discurso e eliminar algumas proibições e de fato acaba depreciando e esquadrinhando os movimentos de revolta e libertação (FOUCAULT, 2010, p. 233).

Neste ponto, Foucault se refere a um conjunto de focos discursivos que floresceram no século XIX, tais como a medicina, a psiquiatria, a legislação moderna, e também a pornografia. Esses vetores se tornaram instituições centrais nos dois últimos séculos, disseminando verdades sobre o corpo dos sujeitos e, ao mesmo tempo, produziram e colocaram em conhecimento público aquilo que era de cunho sexual.

Foucault foi um dos principais pensadores que formulou toda uma

teoria envolvendo a construção e a modelagem dos corpos modernos, com base em conceitos como *biopoder* e *biopolítica*. Para esse autor, o surgimento do corpo enquanto objeto científico é um expoente fundamental das implicações do capitalismo, além de ser consequência da nova percepção: como o sujeito moderno via sua própria organicidade e como ele era visto. Nesse sentido, o filósofo francês analisou o corpo como o lócus privilegiado da ação do poder e do controle social na era moderna. Constituindo o alvo principal do biopoder, portanto, os sujeitos modernos trariam impressos em seus corpos as marcas da cultura e não da natureza.

Por isso, é importante dedicar um olhar atento sobre a instância do corpo como o lócus do controle, onde o poder pode ser exercido, mas também pode configurar-se como o lugar da resistência, uma resistência que se configura como foco dissonante dentro do próprio poder. Um resistir que se situa "dentro e contra, engendrando uma nova cultura da criação" (NEGRI, 2000, p. 36), o que Foucault escolheu nomear como "focos" ou "pontos de resistência", pois como salienta o filósofo "a resistência ao poder não é a antítese ao poder, não é o outro do poder, mas é o outro numa relação de poder (FOUCAULT, 1979)[193].

Já a sociedade contemporânea articula certas forças de controle e dominação sobre os corpos femininos, às vezes muito sutis e complexos, inclusive travestidos de "liberação". De acordo com Gilles Deleuze, foi na segunda metade do século XX que as "sociedades disciplinares", analisadas por Michel Foucault, começaram a ser substituídas pelas "sociedades de controle". Deleuze explica que a sociedade ocidental vivenciou "a implantação progressiva e dispersa de um novo regime de dominação" (DELEUZE, 1992, p. 226).

Além disso, há um detalhe especialmente importante à luz destes apontamentos: o tipo de controle que esse poder exerce, sobre os corpos e as subjetividades, costuma ser desejado e até mesmo estimulado. Ao se entregar não compulsoriamente às câmeras nos inúmeros dispositivos que o cercam, e em meio à uma pueril liberdade, as mulheres comuns são responsabilizadas por suas escolhas, seus caminhos e suas respectivas formas de exposição. Agora os próprios indivíduos disponibilizam voluntariamente seus corpos, sua intimidade e suas imagens pessoais, que permanecem na visibilidade para quem estiver interessado em assistir e consumir, como é o caso das mulheres autopornificadas.

Portanto, pensando nos aparatos tecnológicos contemporâneos como dispositivos que, de certa maneira, controlam os corpos, podemos situar as imagens de autopornificação do corpo feminino que circulam na rede como ambíguas e muito complexas. Ao mesmo tempo em que essa nova prática engendra elementos de empoderamento do corpo e da sexualidade e um certo grau de "liberdade" e "autonomia" e conformação de pontos de resistência para representar uma sexualidade mais plural e democrática e assumir desejos e prazeres, essa liberdade é contraditória, pois responde a um poder individualizante que quer exatamente potencializar os mecanismos de singularização e individuação, onde cada sujeito é responsável e responsabilizado por controlar e, seguindo a lógica da alterdireção, se expor de forma autêntica e individual.

Além disso, tal prática pode também ser entendida como uma confissão imagética da sexualidade feminina, já que essas imagens corroboram um poder/estimulação que situa o empoderamento no ato de mostrar a "verdade" de corpos e sexos, confessando-se através das

imagens. É preciso portanto estar atento e buscar reconhecer e problematizar as redes discursivas de poder nas quais a sexualidade feminina esta enredada para que, ainda que jogando os corpos na luta, possamos rearticular os jogos de poder e construir discursos e imagens mais dissonantes e menos normativas e como o coletivo PorNo PorSi promove.

Através da prática da autopornificação, o colapso das fronteiras das categorias sexuais mostra-se como o elemento central articulado nas imagens do coletivo latino-americano *PorNo PorSi,* elemento este que causou tanto estranhamento e reforçou a perseguição e censura da obra das artistas envolvidas. Suas imagens, vídeos e performances propõem uma nova vertigem sexual a partir na narrativa visual de sua obra. Lembramos, portanto nesse ponto um conceito de Judith Butler que pode ser muito caro às reflexões propostas por Suárez. A autora irá erguer seu conceito de performatividade de gênero justamente para fazer visível uma transposição das categorias pré-existentes e aceitas.

Para Butler, o conceito de gênero cabe à legitimação dessa ordem, na medida em que seria um instrumento expresso principalmente pela cultura e pelo discurso que inscreve o sexo e as diferenças sexuais fora do campo do social, isto é, o gênero aprisiona o sexo em uma natureza inalcançável à nossa crítica e desconstrução, onde "O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado, tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos" (BUTLER, 2010, p. 25). A performatividade do gênero teria então que designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Dessa forma, o papel do gênero seria produzir a falsa noção de estabilidade, em que a matriz heterossexual

estaria assegurada por dois sexos fixos e coerentes, os quais se opõem como todas as oposições binárias do pensamento ocidental. É todo um discurso que leva à manutenção da tal ordem compulsória.

Em um dos vídeos produzidos pelo coletivo *PorNo PorSi* vemos elementos estéticos construindo esse hibridismo sexual e tecendo, de certa forma, uma crítica ao binarismo do gênero, colocando o par binário masculino/feminino em uma redoma de luz e sombras que constroem em uma cadência luminosa novos sentidos para os corpos ali presentes. O curta experimental intitulado *Cock Smoker*, produzido pelo coletivo PorNo PorSi, traz um trabalho inspirado no teatro das sombras, o vídeo mostra imagens de mulheres subvertendo o uso cotidiano de certos objetos, transformando-os em objetos sexuais, fontes de excitação e prazer. O corpo feminino presente no vídeo atua em uma sequência de autopornificação com tais objetos, simulando atos masturbatórios e usando o charuto e a garrafa como metáforas de dildos. O vídeo tem duração de apenas dois minutos e brinca com as categorias de gênero já com seu título. *Cock* em inglês é uma gíria para designar o órgão sexual masculino.

A luz é a principal articuladora na imagem, podíamos em uma análise um pouco mais abstrata e lúdica dizer que o curto vídeo pretende, quase que literalmente, ligar os holofotes e iluminar as questões de gênero e principalmente ascender os tensionamentos do binarismo que ocupa as categorias sexuais. Nas imagens, vemos um corpo, embora encoberto pela sombra, com certa caracterização feminina, salto alto, longos cabelos, pernas delineadas e finas, unhas compridas e mãos delicadas manuseando objetos fálicos: por vezes um charuto e em outros momentos uma garrafa de bebida.

Estando imerso na sombra, o corpo em questão posiciona diversas

veze o charuto na altura de suas genitálias, sugerindo, ainda que de forma tênue, a construção de um corpo híbrido, onde embora as características identificáveis sejam femininas, possui ali, no meio das pernas um objeto fálico que pode ser associado a um "*cock*". O título do video brinca com as imagens que são encadeadas em contra luz, um "pênis fumante" (tradução literal para *cock smoker*) em um corpo feminino, ou apenas um corpo supostamente feminino que "fuma" um objeto simbolicamente associado ao órgão masculino. O jogo entre imagem, luz e sombra faz o corpo transitar entre o visível e o invisível, o concreto e o abstrato denotando sentidos outros que podem ser pensados a partir, principalmente, no jogo estético de luz sistematizado pela narrativa visual do vídeo.

Um outro ponto interessante nas produções do coletivo é o calendário de 2011 lançado durante o *Performansex Festival* realizado em Bogotá. Nas imagens que compõem o calendário a reivindicação pelo direito de se autopornificar fica bem claro. As imagens do calendário são produzidas em um canteiro de obras, cenário este que envolve fetiches relacionados à ideia de uma masculinidade rustica, recuperando assim um imaginário que remete à tradição de peças análogas encontradas em locais como borracharia e oficinas mecânicas.

Na folha do mês de outubro, vê-se uma mulher de pele morena, cabelos cacheados, de um tipo físico mais volumoso em uma pose assumidamente sexy e provocativa. A personagem está na saída de um cilindro de concreto e sua postura parece gritar: "eu quero que você me olhe". Uma imagem semelhante se vê na folha de dezembro. Nela a pose feminina oferece os seios aos olhos do leitor enquanto do canto da página como uma marcação de feriado, pode-se ler: "5 de dezembro, Dia de la Chupamelculo".

Assim, ironia e autoexposição se misturam como ação política para desestabilizar e também para recuperar a longa tradição dos calendários eróticos que posicionam mulheres como objetos de desejo e consumo. Todas as imagens flertam com a pornografia e problematizam os estereótipos das latinas. Em algumas delas, vemos mulheres gordas e morenas, por vezes usando perucas loiras propositalmente *fakes* e de péssima qualidade. Em outras imagens, aparecem figuras andrógenas que funcionam como contraponto curvilíneo e super sexualizado que configura o estereótipo da latina. O lugar dessa androgenia se configura como mais uma instância de borramento de fronteiras inscrevendo as imagens em uma dimensão *queer* que chacoalha as categorias sexuais pré-fixadas.

Portanto, é notável que em boa parte da obra do coletivo a ideia central é celebrar o ato da autopornificação, ou seja, o direito de se perceber como seres sexuais desejantes e atuantes, desejo esse que se expressa pela relação dos corpos com a câmera. As autoapresentações para as câmeras revelam a ordem intertextual de apropriações estéticas e também o diálogo crítico com os estereótipos cristalizados sobre a figura da feminilidade latina. Isto porque tal direito de pornificar-se é reclamado por mulheres que fogem dos padrões de beleza latino americanos.

Referência

ATTWOOD, Feona. Sexed up: Theorizing the sexualization of culture. *Sexualities*, London, v. 9, n. 1, p. 77-94, 2006.

BALTAR, Mariana. Prazeres Visuais no Pornô Feminino. In: **XVI ENCONTRO** *DA* SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL (**SOCINE***).* São Paulo, *Anais SOCINE.* São Paulo, 2012.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero:* feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BOYLE, Karen. *Everyday Pornography*. 1. ed. New York: Routledge, 2010.

CICLITIRA, Karen. Pornography, women and feminism: Between pleasure and politics. *Sexualities*, London, v. 7, n. 3, p. 281-301, 2004.

COSTA, Jurandir Freire. *O vestígio e a aura:* corpo e consumismo na moral do Espetáculo. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

DELEUZE, Gilles. Post scriptum sobre as sociedades de controle. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder.* Rio de Janeiro: Graal, 2010.

_____. *História da sexualidade I:* a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. *História da sexualidade II:* O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *Segurança, Território, População*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREIRE FILHO, João. *Reinvenções da resistência juvenil:* os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade:* sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GILL, Rosalind. Empowerment/sexism: Figuring female sexual agency in contemporary advertising. *Feminism & Psychology*, Los Angeles, v. 18, n. 1, p. 35-60, 2011.

MCNAIR, Brian. *Mediated Sex:* Pornographyand postmodern culture. London: Arnold, 1996.

PINTO, Pedro; NOGUEIRA, Conceição; OLIVEIRA, João M. Debates feministas sobre pornografia heteronomativa: estéticas e ideologias da sexualização. *Psicologia-Reflexão e crítica*. Porto Alegre, v 23, n. 2, p. 374-383, 2010.

PORNO PORSI. Videos. Disponível em: <http://proyectopornoporsi.wordpress.com/videos/> Acesso em: 10 jun. 2014.

_____. PorNO PorSI Doc.uerpo. Disponível em: <http://proyectopornoporsi.wordpress.com> Acesso em : 10 abr. 2014.

_____. El Film. Porno Porsi – Doc.uerpo. Disponível em: <http://proyectopornoporsi.wordpress.com/el-film/: Acesso em : 29 jun. 2014

_____. Quienes somos. Disponível em: <http://proyectopornoporsi.wordpress.com/quienesomos/> Acesso em: 26 jun. 2014.

PRECIADO, Beatriz. Multitudes queer. *Revista Multitudes*, Paris, v. 2, n. 2, p. 17-25, 2004.

_____. Mujeres en los márgenes, 2007. Disponível em: <https://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html> Acesso em: 29 jun. 2014.

SUÁREZ, Juan. *Drag Queens Superstars:* Avant-Garde, Mass Culture and Gay Identities in the 1960´s Underground Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

WILLIAMS, Linda. Hard Core: *Power, pleasure and the frenzy of the visible.* University of California Press, 1999.

Os Caraiguaçus no Cinema da América Latina

Yanet Aguilera

Embora a mistura de culturas faça parte das imagens do cinema da América Latina, poucos são os que analisam este aspecto das obras cinematográficas. Não considerar a lógica das narrativas fílmicas do ponto de vista das culturas nativas tem deixado a crítica e os estudos de nosso cinema um pouco aquém do que é discutido pelos filmes. O cinema latino-americano se debruçou de maneira significativa sobre as camadas pobres e marginalizadas da sua população, que são a grande maioria. E, para além das cenas de exploração e carência, pode-se perceber que, na representação desses grupos sociais, saberes e práticas seculares, não ocidentais, sobrevivem de maneira muito evidente. O cinema, ao retratá-los, criou imagens poderosas dessas atividades e conhecimentos, que ficaram, no entanto, em segundo plano, mera curiosidade ou erudição acadêmica, implicando-nos apenas indiretamente.

Por outro lado, ainda não se configurou, na América Latina, um diálogo visível entre os estudos cinematográficos e os antropológicos. O que é surpreendente, dado o acervo considerável de filmes sobre povos nativos realizados por antropólogos. A historiografia e a crítica cinematográficas também ignoram ou têm um olhar condescendente com os filmes feitos por indígenas.

Esse estado de coisas é o resultado de como a academia trata esses conhecimentos. Embora as nossas universidades tenham reconhecido um certo valor nas técnicas e nos pensamentos que não implicam apenas o registro escrito, eles não fazem parte do material estudado nas instituições do ensino básico ou superior, a não ser muito esporadicamente. Fora a antropologia, poucos se aventuram nesta seara que, justamente, pela falta de estudos interdisciplinares, fica circunscrita a uma espécie de gueto especializado.

Não podemos ignorar os motivos pelos quais as instituições educativas desconsideram estes saberes e sua transmissão. Um enfoque político desta exclusão deveria constituir um debate de fundamental importância para o ensino historiográfico e crítico do cinema. Contemplar as falas daqueles que sobreviveram à opressão, apesar de toda a violência, é indispensável. O cinema latino-americano está fazendo sua parte quando insiste em retratar constantemente esta população que, apesar de espoliada e empobrecida, soube resistir e fez sobreviver enormes camadas de valores, pensamentos e práticas de uma vivência que não é a do explorador. Essas experiências, que também são cinematográficas, merecem um estudo que saiba desdobra-las em imagens e conceitos à altura delas. De modo que façam parte do cabedal imagético e reflexivo da história do cinema latino-americano que começa a ser construído. Tarefa imprescindível, pois se trata de dar voz a uma parte de nós mesmos que nos obrigaram a silenciar.

Não deve ter sido fácil manter todos esses conhecimentos perante o sistema de opressão que colocava as pessoas, os saberes e as culturas dos povos nativos como “primitivos”, “arcaicos” e ultrapassados. A força desses saberes e das pessoas que os mantiveram deve ser imensa para conseguir sobreviver, apesar dos atos violentos que foram praticados

durante séculos para apagá-los da história e da vida de nosso país. Apreciar o que se soube manter e reconstruir é passar a escutar esta experiente voz da resistência.

O cinema latino-americano retratou inúmeros caraiguaçus, o nome guaraní dos senhores detentores da sabedoria acumulada durante gerações. Eles têm o poder do Nhe'e[194], de contar para a gente essa admirável experiência. Seu retrato cinematográfico tem que deixar de ser desconhecido, mesmo porque este estranho somos nós e, quando não o reconhecemos, estamos negando a nós mesmos.

A história do silenciamento dessa outra forma de existência é tão longa que para muitos já está internalizada. Visível no cinema e outras manifestações artísticas, sua falta de repercussão nos estudos cinematográficos acadêmicos se deve a vários fatores. Primeiramente, a inexistência de uma fortuna crítica torna este enfoque tão árduo que poucos se aventuram nele. Outro fator é o encastelamento dos estudos cinematográficos na dicotomia que divide os filmes em clássicos e modernos. Não que esta vertente não tenha dado resultados de enorme interesse. O problema é tomá-la como a única possível, tornando suas categorias inamovíveis e com o poder de definir o cinema e, portanto, ditando as regras de como devemos analisá-lo.

A dicotomia pode ainda tornar o nosso cinema um apêndice, quer da produção hollywoodiana, quer da europeia. Em geral, os critérios de análise próprios desses dois cinemas impõem uma visão historiográfica tradicional há muito contestada – a modernidade como maturidade na maneira de fazer e analisar o cinema. A ideologia do progresso é assim novamente reafirmada, a despeito de toda a crítica à qual foi submetida e apesar da triste experiência que ela significa para nós latino-

americanos. No Brasil, é em nome do famigerado progresso que as populações pobres e nativas são continuamente espoliadas.

Obviamente, a relação entre cinema e modernidade é mais complexa do que o exposto aqui. Mas, como já está consagrada pela historiografia do cinema, não é necessário aprofundá-la por enquanto. Apenas gostaria de salientar que questionar essas categorias tradicionais não significa, por outro lado, abandonar a crítica aos processos de dominação aos quais estamos submetidos e optar por uma mera abordagem multiculturalista. Não se trata de negar as contribuições marxistas que nortearam direta ou indiretamente os estudos sobre o cinema. Porém, precisamos entender que a história dos povos submetidos de nosso continente é mais complexa do que se pensa. Para além da exploração e submissão, a história deste continente é plena de pequenas narrativas não só pela luta contra essa violência, mas também pela constituição de uma memória que não seja a do dominador. É contra essa resistência secular que a historiografia do progresso entra em ação e nós, ao assumi-la, contribuímos para esse nefasto ocultamento.

Por outro lado, esse enfoque não significa que se pretenda recuperar uma visão, por assim dizer, "nativista" do cinema, mesmo porque, geralmente, o olhar europeu ronda aqueles que desejam uma arte latino-americana "autêntica". Ao distanciar-me da dicotomia entre o clássico e o moderno quero evitar: 1) a visão internalista que vê o dito cinema latino-americano moderno como uma ruptura com os modelos de cinemas nacionais vigentes (ou seja, cópias dos filmes hollywoodianos); 2) a imagem que limita o nosso cinema a uma tradução local dos pressupostos teóricos, políticos e estéticos do cinema moderno na Europa e nos Estados Unidos[195]. Entretanto, tampouco se

trata de afirmar ou negar uma identidade nacional ou continental por meio de nossas raízes indígenas. Trazer à tona as culturas nativas é uma forma de perguntar o quanto a América Latina consegue se reconhecer no legado indígena, ainda ferozmente negado. Ao mesmo tempo, acredito que tentar entender esse nosso outro lado, ainda pouco visível, é fundamental para analisar os filmes que trataram dessas experiências.

A mudança de perspectiva já está acontecendo em várias áreas acadêmicas. É o caso do estudo do filme *Barroco* de Paul Leduc, realizado por Maurício de Bragança, da Universidade Federal Fluminense. O texto afirma que as teorias sobre a mestiçagem, o hibridismo e o multiculturalismo permitem a construção de imagens da América Latina que reproduzem narrativas excêntricas que, por sua vez, colocam os cânones sob suspeita (BRAGANÇA, 2009). Outro exemplo é o historiador da arte Javier Vilaltella que pensa o barroco latino-americano como mistura de culturas, excluindo a ideia esdrúxula de que tal manifestação artística seja um problema da mimese. No Brasil, o barroco ainda é visto por muitos historiadores da arte como a cópia da cópia: mera imitação do português que, por sua vez, seria cópia do italiano. Ao pensar a temporalidade sinuosa do barroco no contexto contemporâneo mexicano, Vilaltella diz que "não se fala mais de realidades simplesmente importadas ou impostas, mas de reelaborações novas que se fizeram a partir da presença de uma memória coletiva indígena completamente viva" (VILALTELLA apud MOSER, 2001).

De várias maneiras o cinema ajudou a tornar visível esta memória. Por exemplo, em muitos filmes deparamo-nos com pequenos objetos que remetem às crenças, aos valores, à estética dos personagens. Em geral, são miudezas, de procedências diversas, consideradas, com frequência, pormenores quase sem importância, que servem apenas

para melhor contextualizar o enredo. É comum vê-los como marca da miséria material e estética do ambiente que está sendo retratado. Onipresentes nas imagens cinematográficas, esses artefatos e ornamentos, quase sempre foram desconsiderados pelos estudiosos de cinema, mera arte popular de mau-gosto.

Também uma história de opressão está na origem da nossa incapacidade de ver nessa miudeza um imaginário rico de nosso continente. A história e a crítica da arte durante muito tempo viram a arte ornamental como coisa de "povos primitivos". Não por acaso o modernismo rejeita o ornamento, esse pequeno objeto curvo, contrário à linha reta da clareza cartesiana.

Ao estudar o legado dos povos nativos, em parte tornado visível pelo cinema, temos a oportunidade, como afirmam Vilaltella e Bragança, de pôr em questão muitos tipos de categorizações herdadas e que, como acabamos de ver, são fontes de inúmeras torpezas morais e conceituais. Além disso, debruçar-se naquilo que foi negado e invisibilizado acaba nos implicando enquanto espectadores. As curvas das dobras da arte ameríndia ou afro-americana, fundamentalmente ornamentais, acabam nos envolvendo (*implicare* significa "estar envolto") e nos obriga a um outro posicionamento diante do objeto de estudo.

A figura do espectador, por assim dizer, implicado é também uma característica do barroco. Por exemplo, na anamorfose da arte pictórica, o espectador pode ver várias coisas, dependendo da posição em que esteja. A distorção da técnica joga com sua visão, além de obrigá-lo a mudar de posição, subtraindo-lhe o conforto de estar no lugar em que domina o que vê. O efeito produzido é que a coisa pintada, que está ali

para ser vista, parece devolver-nos o olhar[196], desestabilizando-nos como sujeitos de um saber que presunçosamente achávamos possuir sobre o objeto visto. Assim, não controlamos nem a coisa que enxergamos nem a nossa própria visão.

Habituados a valorizar o que é "ocidental", ficamos tentados a pensar que aquilo que atribuímos às vivências dos povos nativos e da população de origem africana pode ser apenas um desdobramento da experiência e do pensamento barrocos. Mas, isso seria esquecer que em toda invasão, o vencedor, por mais que imponha sua forma de pensar, de conhecer e de viver, também é obrigado a negociar. O barroco latino-americano nunca foi o europeu porque, antes de mais nada, ele não é a manifestação dos problemas da Contrarreforma. A disputa política e religiosa era bem diversa na América e, consequentemente, o contexto era outro. Além disso, para fazer jus a essas obras, não se pode vê-las como meras cópias, mesmo porque o barroco americano é muito mais exuberante ou ornamental que o europeu. Seria mais interessante enxergá-lo, como já o fizeram vários pensadores latino-americanos, como a arte da "contra-conquista", para repetir o cubano Lezama Lima.

Mas como especificar as diferenças que constituem a mistura de nossa sociedade? Tarefa difícil, dada a pouquíssima fortuna crítica que existe sobre o assunto nos estudos cinematográficos. Sabemos alguma coisa sobre a herança africana, mas ignoramos quase completamente a dos povos nativos. Mas, de algum modo se há de começar. Optei, em primeiro lugar, por uma reflexão sobre as diferenças e não apenas sobre as semelhanças entre as culturas. A ênfase no que é diverso é motivada pelo desejo de afirmar a resistência dos povos latino-americanos. Vale a repetição: é nesses momentos que descobrimos uma imagem de nós mesmos que nada tem a ver com a cópia de um original.

Quando analisei junto com os membros do Gecilava[197] o filme *Del Olvido al no me Acuerdo,* de Juan Carlos Rulfo, comecei a perceber a necessidade de conhecer melhor os povos nativos para fazer um estudo mais consequente do cinema latino-americano. Retomo este ensaio feito coletivamente com a intenção de introduzir, ainda que de maneira incipiente, uma abordagem que pense a influência da cultura indígena mexicana.

Resumidamente, pode-se dizer que em *Del Olvido al no me acuerdo* é uma busca que um filho faz pela figura do pai, o famoso escritor Juan Rulfo. Basicamente este filme é composto por entrevistas com pessoas próximas do escritor e planos dos desertos de Jalisco. Mesmo que as imagens provoquem uma ponta de inquietude –a câmera ao res do chão foca alguns personagens caminhando misteriosamente pelas paisagens–, pode-se dizer que é um documentário bastante tradicional, composto por entrevistas e imagens que visam dar um sentido para o que está sendo mostrado e dito.

Entretanto, a maior parte dos entrevistados não se lembra do grande escritor. É o esquecimento que interrompe o fluxo narrativo que poderia apresentar-nos de maneira tradicional a biografia cinematográfica de Rulfo. Apesar das falhas de memória, os personagens desandam a falar dos amores que viveram, da violência que sofreram e da morte. Frases e versos entrecortados de antigas histórias e velhos boleros tornam o filme fragmentário, mas também desatam o nó que une mudez e esquecimento.

Seria, então, um documentário clássico que pelas circunstâncias do tema se tornou moderno? Ou um documentário moderno dissimulado numa estrutura clássica? A inversão nas interrogações

deixa evidente a insuficiência dessas duas categorias para falar do filme. O que se pode afirmar é que nesse vaivém de lembrança e esquecimento se estabelece uma funda reflexão sobre a memória. Ao cantarolar antigos boleros, as anciãs conseguem arrancar estas canções do esquecimento pessoal e coletivo, transformando o clichê do sentimentalismo piegas com que muitas vezes se identifica a sociedade mexicana (vide os famosos *charros*). E mais do que isso, a música cria uma memória viva que insufla uma energia inesperada nos velhos corpos quase carcomidos pela idade.

> Detalhes das peles enrugadas e dos pés curtidos pelo pó lembram que esses corpos estão prestes a retornar à terra. Assim, o filme capta de maneira exemplar, na visualização da materialidade corporal, momentos em que a vida, graças à rememoração, parece sobrepor-se ao peso inexorável do tempo (8º FESTIVAL DE CINEMA LATINO-AMERICANO, 2013, s.p.).

É o desvio biográfico que aproxima o filme do filho ao romance mais conhecido do pai. *Pedro Páramo* se estrutura por meio de uma polifonia de vozes, como vários outros romances latino-americanos (exemplo: *Concerto barroco*, de Alejo Carpentier). Entretanto, no livro de Rulfo, a pluralidade, ao mesmo tempo tagarela e entrecortada, não nos permite tecer mesmo uma colcha de retalhos. *Del Olvido al no me Acuerdo* é composto também com os fragmentos esparsos que se negam a formar um conjunto. Tanto no romance como no filme algo nos escapa, embora tudo o que neles acontece, mesmo estranho, nos pareça familiar. Produz-se uma intensa inquietação, que não chega a ser propriamente uma ruptura, como em certos produtos das artes de vanguarda. Não há distanciamento brechtiano. É um estranhamento do familiar que, muito mais do que desfazer qualquer ilusão, corrói nossas

certezas, introduzindo uma dúvida se o que estamos esquecendo é mais importante do que aquilo que lembramos.

Em *Pedro Páramo*, a descoberta de Juan Preciado de que está morto é chocante, embora ela seja construída vagarosamente desde o começo do livro. Murmúrios que matam também é outro achado do romance. Para Otávio Paz essa vozes são sussurros que "surgen de la nada aturdiendo nuestros oídos y señalándonos la proximidad de nuestra propia extinción".

No cristianismo e na filosofia ocidental, mesmo hoje em dia, a morte é o horizonte que permeia as ações e os pensamentos. A criação de um sentido ou a falta dele, que possa ou não explicar os acontecimentos de uma vida, está estreitamente relacionado a esse percurso rumo ao vazio, simbolizado pela caveira, personagem familiar nas artes barrocas.

Entretanto, a tradução do romance para este código ocidental não faz jus a sua complexidade metafísica. Se as vozes parecem lascas que ferem nossos ouvidos, elas não mostram um horizonte tenebroso, como acha Octávio Paz. Afinal, se Juan Preciado morreu pelos murmúrios dos habitantes de Comala, quem garante que o leitor não teve igual destino? A certa altura podemos descobrir que a nós também nos mataram os sussurros do pequeno povoado. A tagarelice fantasmagórica, ao aturdir nossos ouvidos, não sugere a proximidade da extinção, o que seria banal. Sussurram algo bem pior: estamos todos mortos. Neste romance, não é no fim da vida, mas no início, que encontramos a morte. Estranha visão cujo sentido nos escapa, apesar de estar muito visível e ser bastante familiar para a sociedade mexicana e a de muitos povos da América Latina. As festas dos mortos acontecem em vários países e fazem parte da tradição de vários povos nativos.

Em *Del Olvido al no me Acuerdo*, um velho camponês se põe a esconjurar a morte, como se ela estivesse a seu lado, tratando-a de maneira quase familiar.

Na narrativa maya do *Popol Vuh*, os primeiros gêmeos que habitaram o universo gostavam de jogar bola e faziam barulho, perturbando a paz dos Senhores de Xibalbá, que dominam o mundo subterrâneo. Foram convidados a jogar Pokatok. Depois de alguns pares de gêmeos serem eliminados neste jogo com os senhores da morte, dois deles conseguem enganá-los temporariamente. A sua sobrevivência, mesmo passageira, permitiu que o mundo existisse tal como o conhecemos, o que não é pouco para uma vida transitória.

O jogo com a morte é comum no imaginário europeu, principalmente na Idade Média. Não há quem não lembre que em *O Sétimo Selo*, Ingmar Bergman encena um jogo de xadrez entre ela e o protagonista. Na derrota final, o cavaleiro consegue enganá-la, permitindo que um jovem casal tenha um tempo a mais de vida.

A diferença do jogo maya é que ele é o ponto de partida e não o de chegada, assim como no romance de Rulfo. Jogo difícil, fadado a ser perdido, mas que, quando ganho, torna visível e audível o que estava soterrado nos domínios dos Senhores de Xibalbá. Não é justamente o que o livro consegue fazer ao dar vida aos fragmentos de lembrança daqueles habitantes de um longínquo e perdido povoado chamado Comala? O filme também não realiza igual façanha ao dar voz e insuflar vida aos corpos alquebrados dos anciãos de Jalisco?

O jogo dos povos ameríndios é ainda mais difícil, pois suas histórias foram constantemente silenciadas pelos velhos e novos senhores de Xilbalbá. *Del Olvido al no me acuerdo*, assim como uma

grande parte do cinema latino-americano, conseguiu torná-lo audível e visível, ainda que de forma temporária. Mas, para manter a fagulha criada por estes filmes é necessário que os estudiosos se deem ao trabalho de reconhecer que as sociedades latino-americanas são uma mistura de culturas. Deixar emudecida uma delas é calar a parte de nós que foi e continua sendo vilipendiada.

Referências

AGUILERA, Yanet, MONTEIRO, Lucia Ramos, BARRENHA, Natalia, Christofoletti (Org.). *Imagens de um continente*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2016

BELTING, Hans. *A verdadeira imagem*. Porto: Dafne, 2011.

BRAGANÇA, Mauricio, Alteridade, conflito e resistência no Barroco de Paul Leduc. In: HAMBURGER, Esther. (Org.). *Estudos de cinema Socine IX.* São Paulo: Socine, 2009.

DIDI-HÜBERMAN, Georges. *O que nós vemos e o que nos olha*. Porto: Dafne, 2011.

SQUEFF, Letícia. Sentimento do exílio e reinvenção do passado - aproximações entre o modernismo brasileiro e vanguarda. In: AGUILERA, Yanet (Org.). *Imagem e exílio*. São Paulo: Discurso Editorial, 2015.

VILALTELLA, Javier Repenser le Baroque depuis l'Amérique Latine. In: MOSER, Walter (Org.). *Ressurgence du Baroque:* Les trajectoires

d’unporcessus transcultural. Bruxelas: La Lettre Volée, 2001.

8° FESTIVAL DE CINEMA LATINO-AMERICANO DE SÃO PAULO, 2013, São Paulo. *Ensaios*. São Paulo. Disponível em: <http://www.festlatinosp.com.br/2013/home.php> Acesso em: 16 abr. 2016.

V HISTÓRIA NO E DO CINEMA

Vivências em torno do Nuevo Cine Latino-americano[198]

Marília Franco

É estranho pensar que se pode conhecer uma ideia em carne e osso. Afinal ideias são imateriais. No entanto minha vivência pessoal em torno do Nuevo Cine Latino-americano começou quando conheci vários de seus protagonistas, todos juntos, na inauguração da EICTV – Escuela Internacional de Cine y Televisión, num frio dia 15 de dezembro de 1986, em San Antonio de los Baños, Cuba.

A EICTV ou Escuela de Tres Mundos (América Latina, Ásia e África) era, naquele momento, e ainda é, a materialização dos ideais do Nuevo Cine Latino-americano. Ideais esses que começaram a ser traçados na figura mítica de um argentino magro e irrequieto, nos anos 1950. Fernando Birri, nascido em Santa Fé, Argentina, em 1925.

Birri foi um dos inquietos jovens da América Latina que buscaram formação cinematográfica na Itália no princípio dos anos 1950. Como ele, foram nessa mesma época, o brasileiro Rudá de Andrade, os cubanos Julio Garcia Espinosa e Thomaz Gutierrez Alea, todos procurando o *Centro Sperimentale de Cinematografia*, mais antiga escola de cinema da Europa. Nessas circunstâncias conheceram o jovem

cinéfilo colombiano Gabriel Garcia Marques, ali envolvido em fazeres jornalísticos e literários.

Lá, naquele momento, consolidavam-se os princípios e as práticas do Neorrealismo Italiano, primeiro movimento cinematográfico a apresentar uma alternativa sólida aos modelos de produção industrial do cinema, erigidos pela indústria norte-americana.

O Neorrealismo apontava vários caminhos, desde o engajamento dos temas dos filmes aos problemas de uma Itália destruída pela guerra, mas trilhando a esperança da reconstrução, até formas mais livres e baratas de desenvolver as produções fora dos estúdios, com equipes e elencos criados a partir da adesão de profissionais engajados e de atores "naturais", que eram, na verdade, amadores fazendo papéis muito próximos de suas vidas cotidianas. Em torno da vida sofrida e difícil do pós-guerra, sem glamour ou romantismos juvenis, erguia-se a obra de diretores como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Lucchino Visconti, apoiados por jovens assistentes como Frederico Fellini.

Rudá de Andrade conta que passou a Fernando Birri sua vaga de assistente na produção em "Il Tetto" de Vittorio de Sica, quando teve que voltar ao Brasil. Gabriel Garcia Marquez falou sobre sua paixão pelo cinema, no dia 16 de dezembro de 1986, em Havana, durante a inauguração da sede da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano . Ao seu lado estavam Fernando Birri – criador e diretor da EICTV, Julio Garcia Espinosa, Thomaz Gutierrez Alea e Fidel Castro, entre outros. Gabo contou de sua ansiedade quando conseguiu uma vaga de assistente de produção num filme neorrealista. Apresentou-se para o trabalho todo feliz, pois enfim iria poder conviver com seus mitos e musas (sobretudo essas últimas). Ao receber as instruções para o trabalho descobriu que sua tarefa era passar muito tempo guardando as

barreiras colocadas pela produção a três quarteirões de distância do local das filmagens. Sua paixão pelo cinema permanecia intocada até o dia em que ouvi esse relato, mas profissionalmente o jornalismo teve um chamado mais forte, como se pode constatar ao ler sua autobiografia “Viver para contar”.

Nesse histórico dezembro de 1986, durante o VIII Festival del Nuevo Cine Latinoamericano conheci ainda muitos outros membros do Comitê de Cineastas da América Latina , naquele ano empossados também como membros do Conselho Superior da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

Agora vou mudar “el sombrero”, me dizia Cosme Alves Netto, diretor da Cinemateca do MAM – Rio de Janeiro e membro fundador do Comitê de Cineastas e da Fundación del Nuevo Cine Latino-americano . Isso queria dizer que as reuniões do Comitê de Cineastas e do Conselho da Fundación se alternavam naqueles dias intensos do Festival de Havana.

O Comitê de Cineastas da América Latina é justamente essa “pessoa física” cheia de ideais e energia que conheci nesse ano de 1986. Na verdade esse Comitê formou-se entre cineastas latino-americanos que, desde o fim dos anos 1950, buscavam responder a uma pergunta formulada e, de certa forma respondida por Fernando Birri num texto escrito em 1962.

> De que cinema necessitam os povos subdesenvolvidos da América Latina? De um cinema que os desenvolva. Um cinema que lhes dê consciência, tomada de consciência; que os esclareça; que fortaleça a consciência revolucionária daqueles que a tem; que lhes dê fervor; que inquiete, preocupe, assuste, debilite aos que tem “má consciência”, consciência reacionária; que defina perfis nacionais, latino-americanos; que seja

> autêntico; que seja antioligárquico e antiburguês na ordem nacional e anticolonial e anti-imperialista na ordem internacional; que seja pró povo e contra anti-povo; que ajude a emergir do subdesenvolvimento ao desenvolvimento; do subestômago ao estômago; da subcultura à cultura; da subfelicidade à felicidade; da subvida à vida. (BIRRI, 1962, p. 17-22)

As preciosas lições aprendidas no convívio com o neorrealismo italiano foram trazidas aos países latino-americanos e mostraram-se perfeitamente aplicáveis à realidade das nossas cinematografias incipientes. Nossas dificuldades cinematográficas, no entanto, não eram por carência de ideias e de energias para a produção de filmes tão engajados aos nossos problemas sociais quanto os italianos, embora houvesse diferenças profundas entre a Itália de pós-guerra e a América Latina ainda em estado de submissão aos seus vários colonizadores.

Estado da arte

Façamos um pequeno parêntese nessa história para entender qual era o panorama das cinematografias latino-americanas nessa década de 1950. O cinema como produção não chegou ao mesmo tempo a todos os países da América Latina. Os primeiros a registrar em película suas paisagens, costumes e personagens foram Brasil, Argentina e México, ainda nos fins do século XIX. No entanto chega a haver três/quatro décadas de diferença entre esses países pioneiros e vários outros, sobretudo da América Central e Caribe, para o início de alguma produção.

A cinematografia norte-americana, porém, foi ocupando os espaços de lazer e cultura na América Latina desde os anos 1920. Isso

significa que os mercados para o cinema, criados em todos os países latino-americanos desde essa época, formaram-se assentados apenas sobre distribuição e exibição, constituindo-se numa deformação incontornável do fundamento da indústria cinematográfica baseado na articulação produtiva entre produção, distribuição e exibição. As consequências dessa deformação acabaram por formar as bases para a constituição de cinematografias nacionais, mesmo as mais antigas, isoladas do mercado de cinema que florescia junto a todas as camadas das populações latino-americanas. Fossem de cunho mais popular, como o melodrama e o musical, de que o México foi o maior produtor, buscava-se uma estética mais refinada, como os filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, no Brasil; ou tivessem um forte viés político-ideológico, como o Cinema Novo brasileiro, o Cine de Liberación argentino, as experiências do Grupo Ukamau da Bolívia, todas essas cinematografias tinham sonegadas suas possibilidades de chegar ao grande público de forma sistemática e sustentável para criar uma indústria como a dos EUA, que gerava lucros espetaculares.

Esse modelo de indústria pressupunha a mobilização de grandes capitais para a construção de estúdios e laboratórios, para a aquisição de parques de equipamentos de alta tecnologia, para a contratação de equipes técnicas de alta especialização em caráter permanente, para a constituição de elencos com altos custos de exclusividade de contrato. Conseguir capital de giro para a produção exigia que o investimento tivesse um retorno seguro, o que só era possível através da garantia de circulação e venda dessa "mercadoria" filme. Isso só era possível com uma agressiva política de distribuição e exibição. A agressividade era, exatamente, a conquista, e a manutenção sem concorrência, das cadeias distribuidoras e exibidoras, não só na América Latina como em todo o

mundo.

Seguindo de forma implacável esse modelo, ajudado pelo enfraquecimento das nascentes indústrias cinematográficas dos países europeus por duas guerras mundiais em menos de três décadas, a indústria cinematográfica norte-americana conquistou e consolidou um mercado que solapou qualquer possibilidade de equilíbrio de oferta sequer entre produtos nacionais e norte-americanos.

Para se ter uma ideia da dimensão e da extensão no tempo dessa realidade, que persiste até este novo século, em 2002, depois de dez anos de discussões perturbadas pelos lobbies da indústria audiovisual norte-americana, a Unesco conseguiu finalizar um acordo mundial sobre o direito dos países de terem e executarem legislações de proteção às suas produções culturais. Trata-se da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural.

Arte engajada

Esse termo designa genericamente as atividades artísticas que procuram ampliar seu escopo para além dos valores estéticos. Justamente trabalhando esteticamente um discurso que aponte problemas e soluções aos mais variados tipos de desequilíbrios econômicos, políticos, sociais, ideológicos. Em geral todos esses desequilíbrios juntos e articulados. A atividade artística sempre teve vínculos com questões sociais para além da pura expressão estética. E muitos estados e governos – gregos, romanos, asiáticos e, provavelmente também em sociedades primitivas – tiveram seus artistas engajados, tanto no sentido de expressar a vontade e a visão dos governantes quanto na de contradizê-los e/ou denunciá-los.

As contradições políticas e sociais que marcaram desde sempre a ocupação e a formação dos estados latino-americanos tornaram-se matéria prima para a expressão dos artistas cinematográficos a partir dos anos 1950, assim como já havia ocorrido com escritores e artistas plásticos nos anos 1920/30, para ficarmos nos mais próximos.

Essa necessidade de colocar nas telas uma dura realidade encontrada nos campos e nas cidades desse mundo subdesenvolvido, no entanto, não encontrava abrigo em produções de modelos mais industriais como os da Vera Cruz – Brasil (1949) ou Pelmex – México (1945), por exemplo.

A forma de produção cinematográfica experimentada na Itália do pós-guerra, no entanto, era a mais perfeita resposta às possibilidades e anseios de uma juventude que construía uma consciência social e política das desigualdades latino-americanas e aspirava expressá-las através do cinema.

Foi a esses anseios que o Instituto de Cinematografia de Santa Fé ou Escola Documental de Santa Fé, como é mais conhecida, criada na Argentina por Fernando Birri em dezembro de 1956, começava a responder. Rapidamente a notícia dessa escola se espalhou e jovens de vários países acorreram a Santa Fé com a esperança de lá encontrar os espaços e caminhos que viabilizassem sua vontade de expressar, através do cinema, uma visão do mundo e de propostas que pudessem construir formas mais justas e equilibradas de organizar a vida social.

Ali começava a nascer isso que hoje chamamos “El nuevo cine latino-americano”. Em Santa Fé começou a fluir uma convergência de ideias e visões de mundo, uma nova condição de expressar cinematograficamente as críticas e propostas para fazer a América

Latina *emergir do subdesenvolvimento ao desenvolvimento; do subestômago ao estômago; da subcultura à cultura; da subfelicidade à felicidade; da subvida à vida.*

Dali para frente formou-se uma corrente de ações que viabilizou a produção de inúmeros filmes, inspirados pelos clássicos *Tiré dié* (1960) e *Los inundados* (1961), produzidos dentro do marco pedagógico da Escola, sob a direção de Fernando Birri, como os primeiros ensaios desse cinema engajado que marcará uma virada definitiva na cinematografia latino-americana.

Unidade na diversidade

Só fazer filmes engajados, no entanto, não bastava para mudar o panorama de ocupação dos mercados de distribuição e exibição, completamente tomados pelo cinema norte- americano. Filmes feitos devem ser exibidos, compartilhados, comentados. Onde mostrá-los, no entanto, se as telas não pertenciam aos territórios nacionais onde os filmes eram produzidos?

As amizades feitas durante a convivência em Santa Fé mostrou aos jovens cineastas que a situação de isolamento das produções nacionais era a mesma em todos os países e que era preciso muito mais do que fazer filmes para mudar essa realidade. Mostrou também que sem união e troca permanente de informação seria muito difícil manter a chama acessa dessa nova cinematografia que se desenhava, fundada nas mesmas necessidades e dificuldades e disposta a exibir a mesma garra na expressão e na produção que unia toda uma geração que via no cinema sua mais legítima forma de estar representada.

O momento que celebra, pois, o nascimento oficial do “Nuevo Cine Latino-americano” acontece no Chile durante o V Festival de Viña del Mar e o Primer Festival de Cine Nuevo Latinoamericano y Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, em março de 1967.

> Participaron cineastas de Argentina, Bolivia, Brasil, Cuba, Chile, México, Perú, Uruguay y Venezuela. Se trataba no sólo de mostrar las realizaciones de los cineastas, sino también de abrir el intercambio y debate de ideas y experiencias, con particular énfasis en el papel de los cinematografistas en las luchas populares de América Latina. Fue un evento de estudiantes, de combatientes, de creadores. (PORTAL DEL CINE E EL AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO E CARIBEÑO, 2010).

Esse texto resume o espírito e os propósitos desse movimento que se desdobrará em 1968 numa mostra de cinema em Mérida, Venezuela, de cuja memória se pode ler, num texto de Edmundo Aray – cineasta venezuelano - as palavras de Glauber Rocha: “Para o cineasta sua estética é uma ética, uma política” .

Dessa consciência das novas relações, que se pode construir entre a expressão estética e a consciência política, é que se formam as novas gerações de cineastas latino-americanos e suas filmografias. É essa consciência e formação que dá a essa cinematografia sua unidade, expressando-se numa diversidade de formas, temáticas e experimentos. E também se difundindo num mesmo esforço de vencer as barreiras do mercado de entretenimento cinematográfico que já estava consolidado entre as populações da América Latina, habituadas a ver um cinema que era distante de suas realidades cotidianas.

Unidade na diversidade é o lema que mantém a identidade do Nuevo Cine Latino- americano até nossos dias. As dificuldades e

desigualdades sociais permanecem quase as mesmas que inspiraram as temáticas e expressões dos primeiros tempos. Assim como as dificuldades em ocupar as telas, todas as que hoje se apresentam com as inovações tecnológicas, também continuam as mesmas. Portanto a união ainda é necessária, a unidade ainda é a força e a identidade comum. A diversidade se faz a partir de que a cinematografia de cada país tem que refletir a cultura nacional e essa é também a absoluta coerência que fundamenta o movimento. Cada estética representa a ética do registro, da documentação, da reflexão da realidade que precisa estar na tela, na memória, na arte de cada país, pelo olhar de cada artista nacional que representa a voz do seu povo.

Políticas para o cinema latinoamericano

Para manter esses ideais e essa coerência, no entanto, era preciso que se estabelecesse uma política para o Nuevo Cine Latinoamericano, mesmo nas adversidades dos mercados ocupados e das variações entre frágeis democracias e as fortes ditaduras militares, que varreram o continente do centro ao sul até quase os anos 1990, sempre sustentadas pelos interesses norte-americanos. Era preciso criar formas de manter o contato, a informação e o conhecimento sobre os filmes e as dificuldades que os cineastas de cada país enfrentavam.

A maneira mais ágil e independente de conseguir e manter esse contato foi através de festivais de cinema. Se fizermos um levantamento desses festivais que aconteceram na América Latina entre 1968 e 1979 vamos encontrar uma variedade e itinerância enorme de países e configurações, mas vamos encontrar sempre reuniões dedicadas à discussão e a promoção de condições de produzir e finalizar os filmes,

nas composições mais variadas entre começar a filmar (muitas vezes de forma clandestina) e encontrar um lugar seguro para o material e o realizador, nos processos de edição e finalização.

E nesses encontros vamos verificar que, além da exibição e debates sobre os filmes, estarão as "pessoas físicas" que compõem esse, por assim dizer, fantasmático Comitê de Cineastas. Numa configuração quase clandestina, dadas as circunstâncias, lá estarão os representantes de todos os países em sua ação militante de manter as condições mínimas indispensáveis para que a diversidade de realizações se mantenha unida nos propósitos de não deixar sucumbir essa nova cinematografia.

Esses homens e mulheres eram "a carne e o osso" desses ideais. A eles me referi no início deste texto. Em seus países atuavam como cineastas, professores, jornalistas, diretores de cinematecas, sempre entre telefonemas, contatos telegráficos, cartas ou mensageiros, ocupando-se de viabilizar uma filmagem, um serviço de laboratório, uma moviola em lugar seguro, uma casa de abrigo a um cineasta com necessidade de segurança. Ou mesmo a guarda segura de um filme ameaçado de desaparecer ou ser confiscado. Isso representou e representa a unidade do Nuevo Cine Latinoamericano até os dias de hoje. E sempre viabilizando a projeção, para quem fosse possível, dessa enorme diversidade de imagens, estéticas, formatos, discursos, posturas. Foi isso que garantiu e manteve as condições de podermos dizer hoje que há uma cinematografia latino-americana que guarda a memória e a cultura de nossos povos.

A historiografia e as análises dessas cinematografias começam agora a ser escritas, mas muitas coisas ficarão indecifráveis ou incompreensíveis se não se puder entender quais políticas, sem

documentos em virtude da sua clandestinidade, foram traçadas e executadas para garantir que tantos filmes fossem realizados e chegassem até nossos dias. É disso que o Comitê de Cineastas da América Latina se encarregou nestes quase cinquenta anos.

Alguma estabilidade

Em 1979 deu-se um grande passo na direção de alguma estabilidade e regularidade para essas atividades. Foi a criação do Festival del Nuevo Cine Latinoamericano que, desde então se realiza no mês de dezembro em Havana, Cuba. Esse país sempre teve uma função importante para essa cinematografia de vocação socialista que surgiu seguindo os passos apontados pelo neorrealismo italiano. Ao abrigar o Festival, Cuba abriu espaço para que o mundo todo, através dos diretores de todos os festivais de cinema, todas as cinematecas, toda a imprensa especializada, atores, diretores, produtores, pudesse conhecer a melhor e maior parcela desses filmes que seus países de origem, muitas vezes, sequer conheciam.

E dentro do marco do Festival de Havana o Comitê de Cineastas pode planejar e executar a criação da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano e da Escuela Internacional de Cine y Televisión que se inauguraram naquele dezembro de 1986. Todos eles estavam lá naquelas festas, em carne e osso e assim os conheci.

Já se vão mais de vinte anos e a Fundación e a EICTV continuam executando suas tarefas, já não mais clandestinas, agora reconhecidas na sua história e importância, garantindo a unidade na diversidade, esse lema que soa estranho para alguns, mas que é o verdadeiro espírito del nuevo cine latinoamericano.

Dedico esta memória a Cosme Alves Netto que me apresentou a esse universo mágico da cinematografia latino-americana e a Fernando Birri que me ofereceu a oportunidade de vivenciá-lo quando me convidou para ser diretora docente da EICTV, função que exerci entre 1990 e 1991.

Referências

BIRRI, Fernando. Cine y subdesarrollo, 1962. In: *Hojas de cine*. Testemonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública / Univ. Autonoma Metropolotitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. p.17-22. (tradução da autora).

PORTAL DEL CINE E EL AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO E CARIBEÑO, 2010. Disponível em: <http://www.cinelatinoamericano.org/vinadelmar.aspx?cod=99> Acesso em: 16 abr. 2016.

UNESCO. *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*. 2002. Disponível em: <http://Unesdoc.Unesco.Org/Images/0012/001271/127160por.Pdf> Acesso em: 16 abr. 2016.

Patrimonio audiovisual recobrado: imágenes de Chile 1919-1973

Mónica Villarroel M.

Imágenes contenidas en 17 cajas, con 173 latas de materiales fílmicos, que regresaron a Chile desde el Archivo Federal Alemán y la Fundación DEFA en el año 2001, después de casi treinta años de haber sido salvaguardadas en Europa que, sumados a un conjunto de filmes que habían retornado en 1999 desde otro archivo, nos plantearon el desafío de realizar esta investigación (VILLARROEL; MARDONES, 2012)[199].

Metodológicamente marcamos cuatro momentos significativos: lo que sucedía con el cine chileno durante los años de la Unidad Popular (1970-1973) y su vínculo con Alemania, lo que significó configurar el campo de la producción cinematográfica; el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 y la salida de materiales fílmicos hacia Europa; un tercer momento donde abordamos la situación del cine chileno y los realizadores en Alemania durante el exilio; y una cuarta línea narrativa con el retorno de los materiales en 1999 y 2001.

La producción cinematográfica de inicios de los 70, durante la Unidad Popular, claramente está conectada en algunos casos al Estado (Chile Films o el Cine Experimental de la Universidad de Chile), pero

también se asocia al quehacer de un grupo de cineastas que corresponde a una formación cultural independiente, que no se basa en una afiliación formal, pero están organizados alrededor de alguna manifestación colectiva pública, que en un momento significó el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular y luego, la creación de la Cinemateca de la Resistencia, aunque también se establecieron vínculos por militancia política y núcleos de producción.

Seguimos algunas orientaciones metodológicas propuestas por Raymond Williams (1981), en relación a la posibilidad de observar las instituciones y formaciones culturales para investigar el campo de la cultura, en este caso, el cine. En esa perspectiva, nos preguntamos por los puntos de contacto y por las complejas relaciones que se establecieron entre instituciones y cineastas. Para ello, nuestras primeras entrevistas realizadas en el año 2006 en Berlín fueron articulándose con los relatos que recogimos durante el año 2011 en Santiago y luego nuevamente en Alemania, donde accedimos a fuentes en el Archivo Federal Alemán, los archivos de los festivales de Leipzig y Oberhausen.

Nuestro objetivo fue indagar en los contextos de producción y circulación que tuvieron las películas, su salida hacia Europa, salvaguarda, difusión y retorno al lugar de origen. Dos importantes fuentes sirvieron a esta investigación: los materiales fílmicos provenientes del Archivo Federal Alemán y los de los Amigos de la Cinemateca Alemana, que hoy forman parte del acervo de la Cineteca Nacional de Chile[200], y el archivo documental (cartas y documentos desde inicios de los años 70 hasta fines de los 90), depositados por Heiner Ross en el Goethe Institut de Santiago, y documentos conservados en otros archivos en Berlín.

El cine chileno durante la Unidad Popular

La década de los 70 se inicia no solo con un nuevo gobierno en Chile, con el triunfo de la Unidad Popular y la presidencia de Salvador Allende con una opción socialista, sino con un renovado impulso para el cine nacional que tenía como referente inmediato el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, cuyos realizadores y obras se habían reunido en los Festivales de Viña del Mar de 1967 y 1969.

En este contexto, es posible distinguir en Chile a lo menos cinco núcleos de producción cinematográfica en los inicios de la década del 70 hasta antes del Golpe de 1973. Algunos pertenecientes a universidades, otros al Estado y otro a la Central Unitaria de Trabajadores, CUT, donde funcionaba un grupo de documentalistas. Por una parte, existía el Cine Experimental de la Universidad de Chile, liderado entonces por Pedro Chaskel; la Escuela de Artes y Ciencias de la Comunicación, EAC, y el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, que realizaba producciones con sus alumnos; la Universidad Técnica del Estado, UTE, y se puede sumar a ellos la Escuela de Cine de Viña del Mar, que funcionó hasta 1971, aunque tampoco produjo películas, sino más bien se restringía al ámbito académico. Otro núcleo lo constituía Chile Films, empresa estatal que recibió a los alumnos, bajo la tuición de Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro, de la Escuela de Cine de Viña tras su cierre.

La influencia de los cineastas cubanos fue significativa para esta época en que filmar se convirtió en una práctica cotidiana para los jóvenes realizadores, fueran militantes de los partidos de la UP o simpatizantes de algún grupo. Varios de los cineastas chilenos

coinciden en la lógica de la importancia del registro de carácter documental, aunque inicialmente éstos no fueron concebidos como obras, sino más bien como documentos del proceso político, de lo cual hay distintas experiencias. La necesidad de filmar lleva al desarrollo de proyectos como *La batalla de Chile*[201], de Patricio Guzmán, o la gran cantidad de material sobre la visita de Fidel Castro en 1971[202], algunas de cuyas imágenes fueron tomadas por Guillermo Cahn y Jorge Müller, por una parte, Douglas Hübner y Fernando Bellet, por otra, en este caso plasmada en el filme *Cuba Cuba, Chile te saluda* (1973), producción de Chile Films; o el abundante registro sobre jóvenes de los 70 en *Descomedidos y chascones* (1973), de Carlos Flores, producida por Cine Experimental de la Universidad de Chile.

En el documental universitario se trata de "una historia de obsesiones individuales, de trabajos de autor, de escuelas –en el sentido de maestros y aprendices– de sistemas de producción que operan mediante gestiones, esfuerzos personales y contactos (...)" (CORRO et al, 2007: 24)[203]. Este punto nos interesa particularmente, ya que la experiencia con Alemania, especialmente en lo referido a la relación de Cine Experimental de la Universidad de Chile con los Amigos de la Cinemateca Alemana, es un ejemplo claro de ello. La historia del documental universitario está marcada por sucesivas articulaciones y rearticulaciones institucionales, ensayos estilísticos, digresiones temáticas y productivas, y socialización limitada. Una historia "expuesta a circunstancias endógenas y exógenas, de desmembramiento" (CORRO et al, 2007: 24).

En 1967, el gobierno de Eduardo Frei Montalva decidió dar un nuevo impulso a Chile Films, bajo la dirección de Patricio Kaulen. Adquirieron gran relevancia los noticieros, entre los que destaca *Chile*

en marcha, algunas de cuyas ediciones figuran entre los materiales que regresaron en el envío desde Alemania del año 2001.

Durante la Unidad Popular el organismo estatal tenía como misión "impulsar el cine chileno de la construcción socialista", como apunta Barría (2011, p. 22). Sin embargo, su análisis coincide con quienes vivieron de cerca la experiencia, enfatizando que los resultados no solo no fueron los esperados, sino que por el contrario, el proyecto se desvaneció en la lucha ideológica. La empresa también albergó en la época de la UP a una distribuidora cinematográfica nacional y estableció nexos con países socialistas como Bulgaria, Hungría y la Unión Soviética desde 1971, coherente con la idea de romper la dependencia norteamericana.

En el contexto del gobierno de la Unidad Popular, guiados por los planteamientos de la vía chilena al socialismo, con la experiencia de Cine Experimental, Miguel Littin fundó en 1972 en Chile Films, los Talleres de Creación y Reflexión Cinematográfica. Littin, que había sido nombrado por el gobierno como presidente de la productora estatal y ejerció el cargo entre 1972 y 1973, apenas diez meses, definió esta experiencia como "un audaz experimento en el que intentamos conjugar teoría y práctica entregando los medios necesarios, cámaras y película virgen con la sola condición de que el cineasta planteara una idea coherente" (1990, p. II).

Si bien la iniciativa no consistió propiamente en entregar cámaras a obreros y campesinos, como alguna vez se ha mitificado, sí se instaló como una propuesta en que el hacer cine debía concebirse como un oficio menos elitista. Es necesario aclarar que no estaban las condiciones para un desarrollo industrial de la cinematografía local a inicios de los 70. Era difícil conseguir recursos para producción y un

soporte industrial para tener continuidad. El cine nacional era "una experiencia periférica en la vida social chilena" (BARRÍA 2011, p. 24) y ello se extendió a los años de la Unidad Popular. Un hecho que ejemplifica esta situación es la escasa o casi nula exhibición de los documentales y los pocos largometrajes de ficción realizados entre 1970 y 1973 en circuitos de salas.

Los vínculos con Alemania

A partir de los años 60, a través de festivales y relaciones personales, se iniciaron conexiones que más adelante serían clave en el apoyo a cineastas chilenos en momentos posteriores al Golpe y en la salvaguarda y difusión de películas durante el exilio. Los festivales de Leipzig y Oberhausen, el *Forum* del Festival Internacional de Cine de Berlín (*Berlinale*), que sirvió de plataforma para los estrenos de muchas películas chilenas y los tránsitos de filmes chilenos a ambos lados del Muro antes de 1973, fueron instancias que propiciaron estas relaciones. En el Cine Arsenal de Berlín, de los Amigos de la Cinemateca Alemana, se hicieron muestras de cine latinoamericano, despertando una simpatía por los procesos políticos en la región. En 1970 tres filmes nacionales recibieron en conjunto el primer premio Paloma de Oro en el Festival de Leipzig, lo cual cimentó la fama del cine chileno en Alemania.

Al otro lado del muro, el primer *Forum* del Festival de cine de Berlín en 1971 tuvo una gran presencia latinoamericana y se exhibieron tres películas chilenas: *Santa María de Iquique* (1971), de Claudio Sapiaín; *Voto Más Fusil* (1970), de Helvio Soto, y *Nütuayin Mapu* (1969), de Carlos Flores. Las películas fueron presentadas luego en el Cine

Arsenal –en el marco de una amplia muestra de filmes latinoamericanos. También se dio un programa de cortos 1970/1971. Como sucederá en todos los años siguientes, las películas chilenas que se presentaron en el *Forum* permanecieron en su mayor parte en el archivo de los Amigos de la Cinemateca Alemana, quienes se preocuparon de su distribución en marcos no comerciales y su eventual venta a canales de TV, así como a préstamos a otros festivales, también en Europa Oriental.

Si hablamos del vínculo de Chile con Alemania, surge en el imaginario de quienes participaron en la historia que motivó este relato, las figuras emblemáticas de Pedro Chaskel y Heiner Ross. Ambos alemanes de nacimiento, el primero emigró a Chile en 1939, a la edad de 9 años, junto a sus padres. Más de dos décadas después, desde su lugar en Cine Experimental de la Universidad de Chile, conoció a Heiner Ross, gerente de los Amigos de la Cinemateca Alemana, con quien entabló una gran amistad y una relación profesional que permitió establecer el puente definitivo de la cinematografía chilena con Alemania. De este modo, el interés por América Latina, y por Chile en particular, en Alemania y en Europa creció antes de la victoria de Allende. El Nuevo Cine Latinoamericano fue foco de atención para la televisión y las salas de cine.

El Golpe y la salida de materiales cinematográficos

El Golpe de Estado significó establecer otras relaciones entre los cineastas. Un grupo de ellos estuvo involucrado en la salida de materiales fílmicos hacia Europa y otros destinos. La situación fue compleja en Chile Films, en Cine Experimental y en los núcleos

militantes. Lo ocurrido en las horas previas y lo vivido al interior de la productora estatal aparece en relatos que tienen como línea común desmitificar situaciones narradas a lo largo de los años. Uno de los mitos rebatidos es la supuesta quema de películas, hecho que los propios cineastas no pueden establecer, sino que confirman que sí hubo desmantelamiento de equipos y salida de materiales fílmicos que se encontraban en proceso de laboratorio.

Por otra parte, configuramos el relato de la salida de materiales cinematográficos fundamentalmente hacia Europa por distintas vías, desde la Embajada de Suecia en Chile, con apoyo del entonces embajador Harald Edelstam y sus colaboradoras. El caso más emblemático y detallado es el de los materiales de Patricio Guzmán, que partieron en el barco "Rio de Janeiro" desde Valparaíso y llegaron íntegros a la Cinemateca Sueca.

Inmediatamente después del Golpe de Estado en Chile, el Festival de Oberhausen los años posteriores a 1973 en Alemania Oriental, fue un espacio de encuentro de los cineastas en el exilio. También distinguimos, en Alemania Occidental, una acción sostenida de solidaridad hacia los cineastas chilenos, encabezada por Heiner Ross. Numerosas cartas pudieron ser revisadas en esta investigación y en ellas se da cuenta de la estrecha colaboración que brindaron los alemanes, que generaron soportes que incluyeron también la exhibición de cine chileno en el exilio. Rescates importantes de películas y la acción de realizadores como Orlando Lübbert, Pedro Chaskel y Gastón Ancelovici, hicieron posible mantener medianamente articulado el cine chileno en el exilio. La distribución y difusión europea para el caso de las películas chilenas en manos de los Amigos de la Cinemateca Alemana también continuó desarrollándose con posterioridad al Golpe.

Especial interés tuvo la Retrospectiva de cine chileno de 1983 del Festival de Leipzig.

Ross advirtió que las películas corrían riesgo en Chile y decidió salvaguardar lo que ya estaba en Alemania. De ese modo se obtuvieron duplicados de los filmes pertenecientes a Cine Experimental de la Universidad de Chile y otras producciones independientes conservadas en ese archivo de Alemania Occidental. En total se trataba de 22 títulos, todos documentales.

Embarque 2001: patrimonio fílmico recobrado

Otro de los ejes de esta investigación fue el quehacer de los documentalistas de Alemania Oriental Walter Heynowski y Gerhard Scheumann y su relación con Chile antes del Golpe militar. Estos cineastas de la RDA adquirieron materiales de realizadores locales y muchísimas imágenes de archivo, incluyendo significativos registros históricos, noticieros y documentales chilenos, antes de septiembre de 1973. Estos alemanes estuvieron rodando en Chile antes y después del Golpe. Todos estos documentos fílmicos partieron a Alemania a través de ellos.

Los materiales que llegaron en el año 2001, provenientes del Archivo Federal Alemán y cedidos por la Fundación DEFA sumaban 272 y originalmente eran los que pertenecieron al archivo de Walter Heynowski y Gerhard Scheumann. Estos han tenido un largo proceso de clasificación y catalogación, que ha implicado superar dificultades propias de documentos fílmicos que presentan, en la mayoría de los casos, mucha fragmentación y duplicación debido al uso de archivos chilenos que hicieron los realizadores alemanes en sus propias

producciones. No obstante, encontramos obras nacionales completas y registros sin edición, atribuibles a descartes de filmaciones realizadas por chilenos, en la mayoría de los casos, especialmente previas al Golpe de Estado de 1973. Estos materiales, sin autorías identificables o correspondientes a noticieros chilenos, constituyen en sí mismos acervo patrimonial chileno.

El funeral de Luis Emilio Recabarren (1924), de Carlos Pellegrin; *Recuerdos del Mineral El Teniente* (versión de 1957 sobre la original de 1919, de Salvador Giambastiani); registros del gobierno de Pedro Aguirre Cerda a fines de los años 30 del siglo XX; noticieros de esa década (*Chile al día*, DIC), de los 60 (*Chile en Marcha*, de Chile Films) y 70 (*Noticiero Nacional*, de Chile Films), imágenes fragmentadas de El Tancazo, intento de Golpe de Estado el 29 de junio de 1973; la visita de Fidel Castro a Chile (1971); el registro de prisioneros en el Estadio Nacional inmediatamente después del Golpe y La Moneda en llamas, son algunas de las imágenes que regresaron.

También encontramos varias ediciones de *Chile en marcha,* noticiero de la productora estatal Chile Films. Imágenes de la transmisión del mando Frei-Allende. Muchísimo anterior, encontramos un número de *Chile al Día*, *Noticiero DIC N° 11*, que podemos datar en los años 30 del siglo XX. También abunda el descarte del documental *Descomedidos y chascones* (1973), de Carlos Flores del Pino, de Cine Experimental de la Universidad de Chile; además de obras de Douglas Hübner, de Jaime Ortiz y Rubén Soto, sobre Vietnam y el vínculo con lo sucedido en Chile, entre otros realizadores.

Además de las exequias del líder obrero Luis Emilio Recabarren, los funerales marcan una línea dentro de los registros que regresaron desde Alemania. La muerte del General René Schneider, generó una

serie de documentos fílmicos que van desde lo que publicó la prensa hasta la filmación de la reconstitución del atentado e imágenes del funeral mismo.

Un funeral emblemático, ocurrido en las postrimerías del Golpe de Estado, fue el del poeta Pablo Neruda, fallecido el 23 de septiembre de 1973. Este registro aparece también asociado al allanamiento de su casa La Chascona. Las imágenes incluyen el velorio en La Chascona y el funeral en el Cementerio General, con el contexto post Golpe, el 27 de septiembre de 1973, realizado bajo estrictas medidas de seguridad militares.

Imágenes del gobierno de Allende y del Golpe

Otro eje de los documentos cinematográficos, fundamentalmente registros, corresponden al gobierno de Allende. El triunfo electoral de la Unidad Popular en 1970 y entrevistas con el secretario general del Partido Socialista de Chile, Carlos Altamirano, y filmaciones con el Ministro de Relaciones Exteriores (1970-1973), Clodomiro Almeyda. La mayoría de las imágenes son del tipo registro periodístico, marchas de trabajadores en apoyo a Allende, actividades en terreno del Presidente a lo largo del país, la visita de Fidel Castro y la huelga de octubre de 1972.

En otra línea, hay enfrentamientos del grupo de derecha Patria y Libertad, su líder Pablo Rodríguez y una entrevista a Roberto Thieme.

El Tancazo, fracasado movimiento golpista ocurrido el 29 de junio de 1973, fue registrado por diversos camarógrafos y equipos realizadores, entre los que se encuentran, por ejemplo, Patricio Guzmán y el desaparecido camarógrafo Jorge Müller. A lo menos 15 materiales

testimonian los hechos ocurridos ese día, incluyendo entrevistas al Ministro Tohá. Algunas de las imágenes pueden ser identificadas como noticieros, uno correspondiente al *Noticiero Nacional,* de Chile Films, como especial *Chile Junio de 1973*. Las tomas muestran, entre otras cosas, el asesinato del camarógrafo argentino-sueco Leonardo Henrichsen.

El Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 aparece en lo que son claramente imágenes para televisión filmadas en 16mm. Por otra parte se exhiben vehículos militares en las poblaciones durante allanamientos de casas, automóviles y revisiones de personas, que acaban en una gran cantidad de detenciones.

Durante esta investigación, presentamos una síntesis elaborada por títulos (cuando es posible) o por temas cuando se trata de registros, que permite dimensionar el volumen de los materiales, distinguiendo 49 títulos y temas de distintos soportes (negativo, positivo, lavandel). Es necesario aclarar que no necesariamente se trata de 173 rollos, ya que, dependiendo del tamaño, algunos estuches contienen más de un rollo, por lo que hablamos de 272 materiales. Tampoco es posible realizar una catalogación más exhaustiva, dado que la mayoría está fragmentada, como hemos dicho, y carece de créditos.

La historia de los filmes del envío de 1999 fue diferente. Si bien en su mayoría provenían originalmente de Cine Experimental de la Universidad de Chile, no lo eran todos. Tampoco se trató de negativos originales, sino que los Amigos de la Cinemateca Alemana elaboraron nuevos materiales que permitieron su conservación y posterior retorno, en su mayoría segundas copias financiadas por el citado archivo alemán o sus colaboradores. En total, regresaron 10 documentales que se exhibieron en una muestra especial junto a otros doce que regresaron al

archivo de los Amigos de la Cinemateca Alemana donde hoy se encuentran depositados.

Consideraciones finales

Durante el transcurso de esta investigación, confirmamos la aseveración de Pierre Sorlin, que utilizamos como premisa al inicio de nuestro itinerario de viaje. Si bien las producciones cinematográficas de los 70 en Chile y luego en el exilio están marcadas por una propuesta ideológica, el cine puede ser visto como un "sistema de difusión ideológica", pero también es necesario detenerse en las "mentalidades", que considera, además del bagaje intelectual de las diferentes subdivisiones de la sociedad (las palabras), las actitudes, los modos, los rituales, los símbolos que se convierten en herramientas útiles para entender los procesos de recepción del cine chileno en el exilio en Alemania y su consecuente salvaguarda.

Más allá de un Cine de la Unidad Popular y una ideología de izquierda explícita de quienes estuvieron involucrados en los procesos de producción, salvaguarda y difusión de documentales, registros, noticieros, en Chile y en una Alemania dividida por un muro y luego renovada en la unificación, encontramos un conjunto de personas que actuó de acuerdo a un contexto socio-histórico único e irrepetible. Ellos tuvieron una experiencia de vida conectada con el cine chileno y latinoamericano que motivó acciones que hoy serían impensables e imposibles de imaginar, pero que en los años de la Unidad Popular y luego en el exilio, fueron una marca identitaria que les permitía reconocerse más allá de la territorialidad.

Todos los testimonios ratifican los vínculos que se establecieron

en ambas Alemanias con los cineastas chilenos desde antes de 1973, lo cual explica gran parte de las reacciones frente a los hechos del 11 de septiembre. Validamos de este modo el relato oral, el testimonio, no obstante las fuentes documentales permitieron ratificar datos en ocasiones difusos o contradictorios, otras veces, con la nitidez y la certeza posible de contrastar con informaciones de fuentes directas de la época.

Respecto a materiales del periodo entre 1968 y 1973, cuando se vivió un auge sobre todo del cine documental descrito en esta investigación, es muy difícil decir cuánto se filmó realmente y cuánto de ello ha sobrevivido o se perdió irremediablemente. Una de las dificultades para establecer el destino de esas filmaciones es que en esa época no se llevó un registro ordenado ni hubo lugares de acopio oficiales de películas. Es necesario profundizar la información relativa a algunos centros específicos de producción, como las obras hechas al alero de la CUT. Otros archivos, como el de la Universidad Técnica del Estado (UTE), están en proceso hacia una catalogación definitiva.

Fueron muchos los que filmaron el Tancazo, la visita de Fidel Castro a Chile, los funerales de Schneider; no hay manos ni cámaras únicas, pero sí logramos identificar algunas autorías antes no resueltas.

Si bien en primeras fases de catalogación se había detectado la existencia de valiosos documentos históricos en las 17 cajas asociadas a los archivos que se llevaron Heynowski & Scheumann, indagar desde otra mirada en los rollos salvaguardados nos posibilitó no solo avanzar en este proceso de identificación, sino plantearnos nuevas preguntas sobre los materiales, en lugar de certezas o respuestas únicas. Nos reencontramos con parte de la historia en imágenes, desde 1919 en adelante; por ejemplo, distinguimos el rostro del presidente Aguirre

Cerda entre la multitud por las céntricas calles de Santiago a fines de los años 30. Es posible levantar nuevas hipótesis respecto a los materiales y lo que ocurrió realmente el mes de septiembre de 1973, pese a que nuevos relatos pueden cuestionar verdades afirmadas por años, no nos atrevemos a plantear absolutos sino caminos posibles.

Una situación se refiere a la mayoría de los materiales que salieron de Chile a través de la Embajada de Suecia en Santiago: probablemente llegaron a Estocolmo y de ahí a Cuba, siguiendo la ruta de las latas que pasarían a formar *La batalla de Chile*.

La quema de materiales fílmicos en Chile Films al momento del Golpe de Estado es aquí puesta en duda, porque tenemos la certeza que fueron salvaguardados en Alemania y regresaron a Chile, como el *Funeral de Luis Emilio Recabarren*, el *Funeral de Neruda, Recuerdos del mineral*, *El Teniente* y otras joyas que se daban por perdidas, exactamente los que son nombrados en tajantes testimonios anteriores a esta investigación.

Aún quedan preguntas sobre los materiales que realmente son de autoría de los alemanes Heynowski & Scheumann, no hay ninguna certeza incluso sobre lo que se filmó inmediatamente después del Golpe. Los materiales del Archivo Federal Alemán llegaron en muy buen estado, a pesar de su lamentable fragmentación.

La totalidad merece avances posteriores en el análisis cinematográfico propiamente tal, pero la mayoría corresponde a registros y no obras, por lo que su recuperación adquiere validez desde el punto de vista patrimonial, más allá de su contenido estético. El encuentro con las películas en su materialidad significa no solo el acceso directo a la fuente, sino la posibilidad de articular desde allí la

búsqueda de un proceso más complejo que contribuya a la reconstrucción de un capítulo del cine chileno aún en ejercicio de escritura. Cabe concordar con el planteamiento de Marc Ferro en relación a la validez del material cinematográfico como documento histórico.

Finalmente, buscamos encontrar en esta investigación huellas del cine chileno como práctica cultural, es decir, el modo en que se hizo el cine de los setenta y el modo en que los cineastas salvaron sus materiales y cómo se produjeron los procesos de recepción en Alemania, en distintos momentos, antes y después del Golpe de Estado de 1973. Si bien no se trata de filmes realizados en el exilio, sí podemos sugerir que los materiales que regresaron al país tuvieron un proceso parecido a muchos de sus creadores. Hoy constituyen un patrimonio audiovisual recobrado.

Referencias

BARRÍA, Alfredo. *El espejo quebrado.* Memorias del cine de Allende y la Unidad Popular, Santiago: Uqbar, 2011.

CORRO, Pablo et al. *Teorías del cine documental chileno 1957-1973.* Santiago: Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.

FERRO, Marc, *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

LITTIN, Miguel. Se sabe que el que vuelve no se fue. Reencuentro con su cine. *III Festival de Cine de Viña del Mar*. Chile, 1990.

MOUESCA, Jacqueline. *El documental Chileno.* Santiago de Chile: Lom, 2005.

_____. *Plano secuencia del cine chileno.* Madrid: Ediciones del Litoral, 1988.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Ed.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.

PICK, Zuzana. Variaciones sobre el cine chileno: tradición y búsqueda: 1973.1983. *Revista Araucaria de Chile.* Madrid, v. 23, n. 95. 1983.

RUFFINELLI, Jorge. *El cine de Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2001.

SALINAS, Claudio; STANGE, Hans. *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957-1973.* Santiago de Chile: Uqbar, 2008.

SCHUMANN Peter B**.** *Handbuch des Lateinamerikanischen Films* (Manual del Cine Latinoamericano), Amigos de la Cinemateca Alemana, 1982.

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine:* la apertura para la historia de mañana**.** 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

VERDEJO, Juan; PICK, Zuzan; ANCELOVICI, Gastón. Chili. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Les Cinémas de l'Amerique Latine. Le Cinéma et son histoire*. París: L'Herminier, 1981.

VILLARROEL, Mónica; MARDONES, Isabel. *Señales contra el olvido*. Cine chileno recobrado. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio,

2012.

VILLARROEL, Mónica et al. *Imágenes de Chile en el Mundo:* Catastro del Acervo Audiovisual Chileno en el Exterior, Santiago de Chile: Cineteca Nacional de Chile, 2008.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura, sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós, 1982.

Impasses da Cultura Contemporânea

Carlos Augusto Calil

Os problemas que enfrentamos no mundo cultural contemporâneo extrapolam nossas fronteiras, se espelham em nível interacional, não importam as diferenças de escala, de meios e de tradição. O primeiro deles diz respeito à autonomia da cultura frente à educação formal.

Como professor e dirigente cultural, vivi na própria pele a contradição entre a disciplina exigida pela educação e a emancipação da tutela adulta, sempre almejada pelos jovens, propiciada pela experiência cultural.

A cultura agregada à educação inspira uma fecundação que, no limite, com seu apelo à informalidade e o protagonismo do aluno, possibilita uma identificação entre conteúdo e receptor que os métodos formais não logram alcançar. A este processo costumo chamar de "culturalização da educação".

No entanto, é preciso assegurar que os processos culturais não estarão subordinados à metodologia educacional, ou postos a seu serviço e submetidos à sua suposta eficiência.

As relações entre cultura e educação são tensas: ou porque a educação só entende a cultura como agregada, o que levou ao fracasso

relativo da experiência dos CEUs (Centros Educacionais Unificados) em São Paulo, ou porque não reconhece o seu papel estratégico na estimulação da busca pelo conhecimento.

Os projetos culturais mais bem-sucedidos dirigidos à juventude têm como perspectiva a formação (no sentido de "bildung") ao lado do convívio; representam para os jovens a emancipação do controle da família e do ambiente escolar. A arquitetura dos espaços, arejada e amigável, convida ao encontro; o simples estar junto assegura o bem-estar. Eis a lição aprendida como diretor do Centro Cultural São Paulo.

No campo oficial, países como Holanda, França e Reino Unido acomodaram a cultura em ministérios mais abrangentes. Curioso o caso dos dois países separados pelo Canal da Mancha, que divergem em quase tudo, e, no entanto, encontraram não por acaso a mesma fórmula institucional. Em ambos os países, os ministérios são de cultura e comunicações.

No Brasil essa fórmula seria impensável, pois contraria a lógica estabelecida pelo poder político. Nossa legislação de radiodifusão data de 1962. Ninguém ousa atualizá-la, ferindo interesses fortemente arraigados no Congresso Nacional. Os políticos temem as redes de comunicações, que têm o poder de fazer e destituir presidentes e mandatos.

Se a educação pública é precária, a saúde, inacessível à ampla população, e o poder político está concentrado na mídia e na publicidade, que quinhão sobra para a cultura institucionalizada? A irrelevância, atenuada pela simpatia condescendente.

Nosso ministério é da cultura só, isolada, intransitiva e exclusivamente celebratória da arte dos artistas. A cultura já foi o C do

MEC – Ministério da Educação e Cultura, mas desde 1985 separou-se, ignorando advertência de Aloísio Magalhães sobre a sua fragilidade política.

Na mesma época, que corresponde ao período imediatamente posterior à ditadura militar, a política cultural federal procurou dissociar-se da máquina do Estado, promovendo o incentivo fiscal das empresas para beneficiar diretamente os artistas. Esse modelo revelou-se irresponsável, pois dispunha dos recursos públicos sem assegurar o interesse público.

Se o objetivo era o de criar mercado sustentável, não atingiu o resultado; se o objetivo era escapar do "dirigismo cultural", caímos nas mãos da censura corporativa, que é pior, pois mais dissimulada; se o objetivo era estabelecer parceria com a sociedade, também fracassou, pois a renúncia fiscal a 100%, às vezes até superior a essa cifra, como no caso do cinema (de cerca de 125%), inibiu o investimento privado, que se acomodou ao subsídio sem riscos.

Não há estímulo ao mecenato privado; pior ainda, esse modelo tornou a cultura e arte brasileiras totalmente dependentes do governo, em um nível nunca antes visto.

As consequências são evidentes: um certo oficialismo introjetado e a perda da competitividade, pois os ganhos são realizados na produção da obra e não no encontro com seu público.

Do lado dos artistas, a "demonização" do mercado, decorrente do conceito "cultura não é mercadoria", só fez agravar a situação. Os artistas se veem como "doadores à sociedade", desde que remunerados pelo poder público, numa perspectiva no mínimo autocomplacente.

Num país essencialmente informal e disfuncional como o nosso,

as instituições são muito frágeis. A Cinemateca Brasileira, fundada na década de 1950 por intelectuais e depois absorvida pelo governo federal, destacou-se no cenário nacional e internacional, graças aos investimentos do Ministério da Cultura no governo Lula, que cessaram no de sua sucessora, fazendo com que ela regredisse pelo menos dez anos. A praga da descontinuidade, praticada dentro de um mesmo partido ou de um mesmo governo, não é mazela exclusivamente nossa.

As nossas instituições –museus, centros culturais, bienal, televisão pública– são totalmente dependentes do governo; não dispõem de receitas próprias, nem de fundos, nem de *endowments*. Uma senhora de destaque na nossa sociedade prefere doar 150 mil dólares anuais ao MoMA/NY, que patrocinar alguma instituição local. Não nos enganemos, na elite do país, com raras exceções, predomina o espírito do colonizado feliz, para quem só o que vem da metrópole é válido.

Apesar desse quadro, a nossa vida cultural é vibrante, surpreendente, e adquire tonalidades de atuação social e política. Se a política formal está defasada e distante das inquietações populares, veja-se o exemplo das manifestações de junho de 2013, o campo da cultura está se mostrando permeável à novidade ao mesmo tempo em que se mobiliza em direção às mudanças. O futuro do Brasil passa pela valorização da sua diversidade cultural, com estímulo à tolerância e, em consequência, a internacionalização de sua expressão artística.

Muita coisa melhorou nos últimos vinte anos, sobretudo em São Paulo. O orçamento conjunto da cultura, englobando Sesc/SP, Secretaria de Estado da Cultura, Secretaria Municipal de Cultura, alcança no mínimo R$ 3,4 bilhões anuais (pouco mais de 1 bilhão de Euros). O resultado desse investimento são museus revigorados, festas de rua, novos teatros, novos centros culturais e de convivência,

bibliotecas renovadas, a Bienal reabilitada. Ao lado disso, a arte brasileira conquista alguma visibilidade no mercado internacional.

História e memória no documentário Cinemateca del Tercer Mundo, de Lucia Jacob

Mariana Martins Villaça

A obra e a monumentalização da *Cinemateca del Tercer Mundo*

O documentário uruguaio *Cinemateca del Tercer Mundo* (62', 2011), de Lucía Jacob, foi concebido explicitamente como um filme monumento (Le Goff, 1990) àqueles que integraram a Cinemateca del Tercer Mundo (igualmente conhecida por sua sigla "C3M"), dentre os quais figura o pai da cineasta, o realizador Mario Jacob. Este, além de ser também o produtor do documentário, é quem mais aparece como entrevistado, alinhavando a narrativa histórica sobre essa experiência e apresentando-se, no filme, como uma espécie de 'guardião' do patrimônio material que dela restou: algumas latas de películas, equipamentos, catálogos e publicações.

Essa produção de Lucia pretende, como já percebe o espectador em seus primeiros minutos, registrar a memória dos integrantes da Cinemateca del Tercer Mundo e assim construir um discurso histórico sobre a mesma. Essa Cinemateca existiu em Montevidéu entre 1969 e 1973, e foi integrada por jovens cineastas, produtores e aficionados do cinema, dentre os quais se destacava um núcleo principal conformado

por Mario Handler, Mario Jacob, Walter Achugar, Hugo Alfaro, Eduardo Terra, José Wainer e Walter Tournier[204]. A iniciativa teve grande apoio da direção do semanário uruguaio *Marcha*, periódico de grande circulação no país em torno do qual orbitavam importantes intelectuais e artistas latino-americanos que se consideravam de esquerda. Junto a outros coletivos artísticos montevideanos igualmente apoiados por *Marcha*, como o grupo teatral *El Galpón*, a Cinemateca del Tercer Mundo conquistou um espaço importante no circuito cultural freqüentado pela juventude universitária uruguaia e bastante marcado pelas obras de denúncia e pelo engajamento político.

Devido à produção documental combativa que realizou, especialmente sobre confrontos entre policiais e estudantes, bem como às exibições acompanhadas de debates por ela promovidas na capital e no interior (envolvendo tanto seus curtas-metragens como outros títulos do *Nuevo Cine Latinoamericano*), a C3M sofreu as primeiras invasões policiais em setembro e outubro de 1971. Estas ações dilapidaram seu acervo e levaram parte de seus equipamentos, tornando praticamente inviável sua sobrevivência. Uma última invasão, ocorrida em 14 de abril de 1972, marcou o fechamento definitivo da sede do coletivo. Seus integrantes, por serem simpatizantes ou colaboradores dos Tupamaros (principal organização de guerrilha urbana atuante no país, nesse período) foram perseguidos, se exilaram ou acabaram presos[205], destino comum a muitos artistas e intelectuais uruguaios no período de repressão que se abateu sobre a sociedade antes mesmo do golpe civil-militar de 27/06/1973, marco oficial do inicio da ditadura que perdurou até 1985.O próprio periódico *Marcha* , existente no Uruguai desde 1939 e que até então apoiara e contribuíra para a difusão das ações culturais da C3M, acabaria fechado em novembro de 1974.

A relação entre o documentário em questão e seu objeto desde o início se mostra visceral: o enfoque da cineasta é marcado pelo viés afetivo e estruturado sobre relatos de memória e algumas imagens de época. Sempre detrás das câmeras, sua figura não aparece, mas sua presença é sentida nos indícios das perguntas claramente subentendidas ou nos olhares amistosos dos entrevistados, muitos deles sexagenários e que provavelmente a viram amadurecer e se tornar, também, uma cineasta.

O documentário tem início com uma introdução na qual lemos um pequeno texto explicativo sobre a C3M[206], após o qual somos rapidamente apresentados àqueles rostos cujos depoimentos individuais acompanharemos ao longo do filme. Vemos os "veteranos" da C3M, nesse momento, confraternizando-se num animado churrasco realizado no que parece ser o amplo quintal de uma casa ou chácara. Após essas cenas iniciais, surge, na tela, diante de um fundo negro, o logotipo original da C3M. É intenção da cineasta, portanto, com essa apropriação do logotipo, que seu documentário "ressuscite", em alguma medida, aquela experiência do passado. Fica evidente, assim, o propósito de que sua obra encarne a voz do famoso coletivo que, no final dos anos 1960, com parcos recursos materiais, experimentara uma rica vivência de criação documental, ativismo cultural e voluntarismo, associados à resistência política.

Na mencionada cena de confraternização que dá início ao documentário, todos os integrantes da Cinemateca ainda vivos estão reunidos "40 anos depois", por ocasião do churrasco. Estes, aos quais se somam amigos e esposas, confraternizam-se, mostrando-se uns mais à vontade que outros, mas todos cientes tanto da presença da câmera (que vários se esforçam por tentar ignorar) como da finalidade daquele

evento. A trilha sonora instrumental, com música de Santiago Carámbula tocada ao violão, confere um tom intimista e lírico à cena, bem caro à identidade uruguaia. Ao final do filme, descobrimos que esse encontro recente é uma tentativa, por parte da cineasta, de recriação de um almoço ocorrido 40 anos antes, do qual vemos, nos momentos finais, algumas fotos em branco e preto. Numa delas, uma menina de 2 ou 3 anos de idade, a quem o cineasta Mario Handler segura, sentada "de cavalinho", parece ser a própria cineasta. É preciso dizer que a morte precoce da cineasta, pouco antes do término do filme, em 2011, e o penoso envolvimento de seu pai na finalização do mesmo, após seu falecimento, revestiu a obra de maior valor sentimental e novos significados simbólicos, principalmente no meio cultural uruguaio. Mesmo para os espectadores que não a conheceram, simplesmente saber que a feitura desse filme foi acompanhada de uma luta inglória contra o câncer, influencia a recepção do documentário: tornamo-nos mais complacentes com suas fragilidades e algo compungidos diante da constatação de que todos ali documentados, incluindo a cineasta, de algum forma estão próximos da morte.

Vale destacar que, a despeito da relevância política e cultural da experiência da C3M na história da cinematografia uruguaia, ainda há poucos trabalhos (acadêmicos e memorialistas) sobre o tema. Talvez se apercebendo dessa lacuna, ainda mais gritante décadas atrás, a filha de um de seus mais ativos "fundadores", Lucia Jacob, em 1994, fez um primeiro registro da história dessa instituição: uma monografia de final de curso mimeografada e disponível na biblioteca da Cinemateca Uruguaya. Acreditamos que essa monografia tenha detonado o projeto de realizar o documentário em questão.

Também não é excessivo lembrar que a Cinemateca del Tercer

Mundo não foi uma cinemateca convencional. Seu nome se justificava pela grande quantidade de filmes de temática político e social que reuniu em seu acervo: cerca de 150 a 200 películas "terceiro-mundistas", adquiridas fundamentalmente por Walter Achugar, que desde o final dos anos sessenta se firmou como um empresário e distribuidor importante de filmes independentes no circuito de mostras e festivais sul-americanos dedicados ao cinema "de combate"[207]. No entanto, essa Cinemateca foi também, desde sua fundação, um pólo de produção de documentários (mais precisamente curtas-metragens, incluindo uma animação). Além disso, seus integrantes empenharam-se na edição de dois números de uma revista, a *Cine del Tercer Mundo,* chegando a publicar um número em 1969, outro em 1970, ambos com cerca de 100 páginas cada um. Essa revista continha notícias sobre as atividades da C3M, artigos referenciais sobre o *Nuevo Cine Latinoamericano* e entrevistas a diretores considerados nomes importantes do cinema militante, como Fernando Solanas, Jean-Luc Godard e o próprio Mario Handler. Curiosamente, não há menção alguma, no documentário, a essa revista –ausência substantiva dentre outras que analisaremos nesse breve ensaio, a fim de compreender qual foi o discurso histórico construído pelo documentário e como o mesmo se configurou no processo de realização.

Os pais-fundadores, as obras e as ausências

O documentário se estrutura fundamentalmente sobre depoimentos dos principais protagonistas da C3M, conferindo espaço privilegiado a algumas figuras específicas: além do já mencionado Mario Jacob, pai da cineasta, prevalecem as vozes do trio Mario Handler,

Walter Achugar e José Wainer.

Sobre os papéis desses indivíduos na Cinemateca, cabem algumas considerações. Segundo depoimentos e a pequena produção existente sobre a história desse coletivo[208], sabe-se que não havia uma distribuição muito rígida das tarefas dentro dessa "instituição" que, aliás, tinha um caráter muito pouco formal. Trabalhavam mais diretamente ligados às exibições e às finanças, José Wainer e o jornalista Hugo Alfaro (falecido em 1996), enquanto os jovens realizadores Mario Handler e Mario Jacob se dedicavam sobretudo à produção documental. No tocante à descrição do *modus operandi* da C3M, é preciso destacar a contribuição do documentário em revelar a amplitude do número de seus participantes e colaborares, mostrando que não se tratava de um grupo delimitado e que o voluntarismo, as ajudas eventuais e espontâneas, foram componentes importantes na dinâmica desse coletivo.

A disciplina ou o profissionalismo, certamente, não eram marcas fortes da atuação dos integrantes desse coletivo. Um dos entrevistados por Lucia, Dado Bardier, pouco mencionado nos registros da história da C3M, em seu testemunho conta que era responsável por ser o "fiscal" da equipe: nas reuniões semanalmente realizadas pela C3M para planejar atividades e viabilizar os projetos, ele era encarregado de anotar a tarefa incumbida a cada um e cobrá-la na reunião seguinte, tarefa (ingrata) que, ao que sugere, não vingou por muito tempo. De toda forma, ainda que muitas tarefas fossem realizadas coletivamente ou variassem de responsável, acabaram historicamente sobressaindo, nos poucos relatos ou menções existentes sobre a Cinemateca, os nomes dos realizadores dos curtas, nomes esses que, em geral, eram os que figuravam individualmente na imprensa, quando se publicavam notas ou pequenas reportagens sobre as mostras e estreias da C3M[209].

Ao construir um discurso histórico acerca dessa experiência, o documentário, além de dar crédito a um número maior de integrantes, sistematiza uma lista das produções que considera como as "da Cinemateca": os documentários *Me gustan los estudiantes* (Mario

Handler, 1967), *Liber Arse , liberarse* (Mario Handler, Mario Jacob e Marcos Banchero, 1968), *Uruguay, el problema de la carne* (Mario Handler, 1969), *La bandera que levantamos* (Mario Jacob, Eduardo Terra, 1971) e a animação *En La selva hay mucho por hacer* (Walter Tournier, Alejandro Echaniz, Gabiel Peluffo, 1974).[210]

Além dessas produções, o filme de Lucia dá destaque a duas obras que não foram feitas por integrantes da Cinemateca, mas foram produzidas na mesma época e dialogaram intensamente com essa experiência. O primeiro caso é o curta *Refusila* (1968), realizado por estudantes da Faculdade de Arquitetura que então constituíram, inspirados pelas mostras realizadas pelo Cine Club de Marcha (considerado o embrião da C3M, antes da fundação da mesma, em 1969), o "Grupo Experimental de Cine"[211]. Após esse seu primeiro e único curta, os integrantes do GEC se integraram ao coletivo da recém-criada C3M. As pouco conhecidas imagens de *Refusila* e a ênfase na participação desse Grupo na formação da Cinemateca são sublinhadas pelo documentário de Lúcia. O segundo caso de uma obra cujas cenas também são reproduzidas e cuja identidade também passa ser associada à história da C3M, no filme, é o do documentário *Cine Underground* (1970) feito pelo jornalista alemão Peter B. Schumann[212]. Nas cenas que vemos dessa obra, a modo de reportagem Schumann apresenta a história da Cinemateca ao público alemão e entrevista o cineasta Mario Handler, cedendo o microfone para que este "deixe seu recado".

Em ambos os casos, o elo que liga essas experiências à Cinemateca é Mario Handler. Os cineastas de *Refusila* enfatizam, em seus depoimentos, como foi importante o aval de Handler ao documentário que fizeram e o quanto ele motivou sua integração à C3M. No documentário de Schumman, como já mencionamos, este entrevista pessoalmente Handler, que se porta, todo o tempo como o porta-voz oficial da "instituição" em questão.

Assim, mesmo em se tratando da descrição de um coletivo

aparentemente sem hierarquias demarcadas e com uma proposta de autogestão, segundo vários de seus integrantes, a liderança de Handler emerge, no documentário, como um dado inconteste. Podemos inclusive entrever, na maneira como este foi montado, a partir da fragmentação dos depoimentos e sua distribuição por eixos temáticos, um procedimento muito caro a Handler e presente em seu documentário *Decile a Mario que no vuelva* (2007), possível influência na trajetória de Lucia. O espaço conferido a esse cineasta pela realizadora corrobora para a afirmação de seu lugar de proeminência na história do cinema uruguaio e na condução da C3M.

Paradoxalmente, há um documentário do próprio Handler comumente associado à história da C3M (ainda que não tenha sido feito sob a égide dessa instituição) que sequer é mencionado na obra de Lucia Jacob: caso de *Elecciones* (Mario Handler/Ugo Ulive, 1967, 36'). Poderíamos supor que o filme não é incluído por Lucia por ter sido realizado antes da inauguração da C3M, que ocorreu em 1969, porém, *Me gustan los estudiantes* foi feito no mesmo ano de *Elecciones* e é reverenciado como a "obra" da C3M.

A inclusão de *Me gustan los estudiantes* na filmografia da C3M apresentada pelo filme de Lucia, ainda que esse curta tenha sido feito antes da sua inauguração formal, é bastante plausível, em termos históricos, ao se buscar mapear a trajetória desse coletivo, pois as pessoas que viriam a integrar a C3M já se relacionavam e trabalhavam juntas. Igualmente seria cabível, nesse sentido, a menção a *Elecciones*, obra marcante de Handler e com o teor de denúncia das "mazelas uruguaias" tão presente na produção da C3M. Pensamos que essa exclusão pode ter ocorrido, entre outras razões, pelo fato de *Elecciones*, apesar de ser um documentário de denúncia político-social, ter recebido o patrocínio do ICUR, Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República, organismo que sofreu uma intervenção governamental que o transformou, em 1973, no Departamento de Medios Técnicos de Comunicación, um "braço" da propaganda

governamental que acabaria, inclusive, vinculado à Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP, agência governamental que regulava os meios de comunicação) em 1975. Também podemos supor que a linguagem de *Elecciones*, mais ao estilo reportagem televisiva do que próximo ao tom enfático, chocante e agressivo de filmes emblemáticos como *La hora de los hornos* pode ter sido um fator que determinou sua exclusão. Outra possível razão para o "esquecimento" de *Elecciones* é a coautoria de Ugo Ulive, intelectual ligado ao teatro e que fazia parte de outro grupo de jovens aficionados: o *Cine Universitario*, onde havia predominância de comunistas (e não de simpatizantes dos Tupamaros, como era o caso da C3M)[213].

Outra sintomática ausência no documentário, igualmente por razões políticas, a nosso ver, é a do curta *Orientales al frente* (1971), de Ferruccio Musitelli. Ainda que essa obra não tenha sido feita com qualquer participação da C3M, foi produzida na mesma época, com objetivo semelhante e a respeito de um mesmo fato histórico registrado por Handler e Eduardo Terra no documentário *La bandera que levantamos*: o lançamento da candidatura de Líber Seregni, candidato a presidente da Frente Ampla, no comício de 26/03/1971. Essa ausência ganha o reforço do comentário de Handler, que afirma que *La bandera que levantamos* é o "único registro sério que se fez sobre Seregni".

Vemos, portanto, como lapsos ou deliberadas exclusões deixam entrever certas disputas no meio cinematográfico e mesmo na sociedade uruguaia, a saber: as querelas políticas entre tupamaros e comunistas; as tensões inerentes às escolhas das obras politicamente aceitáveis para figurarem uma memória coesa da resistência (segundo uma perspectiva celebrativa da produção a ela relacionada), bem como a disputa velada por espaço e protagonismo no meio cinematográfico. Todas essas tensões ecoam, entrecruzadas, nas escolhas da documentarista Lucia Jacob[214].

A qualidade da experiência

Além de se valer dos depoimentos que comentam as obras realizadas no âmbito da C3M e narram momentos dessa história, o documentário lança mão, para compor sua narrativa histórica, de alguns documentos de época, como fotografias, reportagens do jornal *Marcha*, trechos dos próprios documentários, equipamentos antigos etc. Dentro do documentário, esses documentos fílmicos são reproduzidos em sessões coletivas com grande qualidade técnica, e não raras vezes contemplamos não só trechos dessas obras como as reações dos integrantes da C3M ao revê-las muitos anos depois. Tais reações legitimam esse acervo, isto é, o reconhecimento de seu valor histórico é registrado pelas câmeras, para que não pairem dúvidas de sua autenticidade.

A estratégia narrativa de mostrar as "relíquias" desse passado esquecido, manuseadas ou admiradas pelos protagonistas (catálogos, objetos, equipamentos, fotos) é bastante comum em documentários memorialistas, e contribuem para o tom de "veracidade" do discurso. Fazendo um parêntese, cabe observar que não há apenas comoção ou saudosismo nas reações dos protagonistas da C3M nesse reencontro com os vestígios do passado. Algumas falas frisam a ingenuidade política da época, ou contestam os recursos narrativos dos próprios documentários[215]. Assim, para além do tom apologético predominante, em alguns momentos se esboçam interessantes tentativas de "julgamento", de efetivo balanço desse passado. Em um deles, por exemplo, ficamos sabendo da cisão que existiu na C3M acerca da identidade e da missão daquele coletivo, logo no início de sua constituição: um grupo (supostamente liderado por Mario Handler) defendia enfaticamente que a C3M deveria produzir documentários, ainda que sem muitos recursos técnicos ou financeiros, enquanto outro (assumidamente liderado por Walter Achugar), defendia que os

esforços deveriam recair sobre a exibição do incrível acervo que haviam reunido (mais de 150 filmes "de combate"), a fim de arrecadar recursos e apenas posteriormente lançarem-se à produção.

O desfecho dessa querela redundou na vitória da primeira proposta, mas sem prescindir da função de difusora que parte da C3M se arvorara em assumir. Assim, além da escolha pela produção, havia também a preocupação com a realização de mostras politicamente "conscientizadoras" por todo o país, que denunciassem o subdesenvolvimento, as ditaduras e os problemas do Terceiro Mundo de modo geral. Para isso, havia a organização de "pacotes" de filmes a serem exibidos onde houvesse chance (associações, sindicatos, centros culturais etc.) e que incluíam as produções da C3M. Tais sessões eram quase sempre acompanhadas de discussões com a plateia sobre os temas exibidos e eventualmente, alguma outra intervenção artística a modo de "sarau", como a apresentação de um grupo musical, intérprete de canção de protesto, ou a declamação de poesias.

Outro debate que vem à tona no filme, pulverizado, entretanto, em diversos momentos do documentário, é a avaliação crítica da qualidade (estética e política) dos filmes produzidos. Enquanto, em suas falas, Mario Handler não mede autoelogios[216] e destaca o quanto há sofisticação em detalhes dos curtas feitos quase artesanalmente; nas falas dos críticos de cinema entrevistados (Raul Gadea, Manuel Martínez Carril) e nas de Mario Jacob e Walter Achugar, predomina a constatação de que os filmes não eram "grande coisa"[217] e de que a experiência da C3M foi válida sobretudo pela ousadia, pela tentativa dos cineastas de aproximarem-se da realidade social e política, buscando entender a situação em que se encontrava o país.

A militância associada a essa experiência, entretanto, em momento algum é explicitada ou detalhada: apesar de se saber que boa parte dos integrantes era simpática aos Tupamaros, como já

mencionamos, o nome da organização é mencionado apenas uma vez no documentário, no decorrer de uma fala de Handler em que este salienta que o fim da C3M coincidiu com o início do fim dos Tupamaros, do Partido Comunista e da CNT (Convención Nacional de Trabajadores).

Essa ausência nos parece espelhar a intenção de não "partidarizar" a organização na construção de sua história, ou evitar tocar num assunto delicado, até hoje, para os remanescentes da resistência cultural e política no país: o fracasso das esquerdas. Nesse sentido, sobressaem comentários em tom melancólico, de vários integrantes, sobre a ingenuidade vigente à época e a crença ilusória de que "poderiam mudar o mundo" (palavras de Raul Gadea) por meio do cinema.

A memória legitimada

Ganha certa ênfase, no documentário, o reconhecimento internacional que a C3M obteve ao longo de sua curta existência. Sua fundação é mostrada através de um vídeo (provavelmente uma reportagem de televisão) que exibe a chegada do documentarista holandês Joris Ivens, sempre sorridente e em primeiro plano, para o momento de inauguração da Cinemateca, em 8/11/1969, na "Radio City". Esta se dá com pompa e circunstância: os convidados estão vestidos formalmente (terno e gravata), discursam em francês saudando o renomado "padrinho" (Ivens) e são acompanhados por vários órgãos de imprensa, principalmente o jornal *Marcha*, cuja direção desempenhava forte mecenato no meio cultural montevideano. Tal exposição midiática tinha a função, ao que nos parece, de proteger os integrantes ao tornar conhecida a instituição, uma vez que o contexto de autoritarismo vinha se acirrando desde o ano anterior[218].

Outro documento fílmico que também exerce a função de legitimar as ambições da C3M em transcender as fronteiras nacionais, ecoando algo do guevarismo tão presente entre os Tupamaros é o já mencionado *Cine Underground*, de Peter B. Schumann. Um momento de destaque nesse sentido é a fala de Schumann, em alemão, traduzindo o depoimento de Handler: "Trabalhamos para o nosso público futuro, para os militantes do Uruguai e de toda a América Latina". Nesse momento vemos as aspirações transnacionais dessa cinemateca que se assume "terceiro-mundista", e que, no entanto, são pouco exploradas ou debatidas pelo documentário.

Interessante notar que a revista que chegou a ser produzida pela C3M, e que contava com a participação –também legitimadora– de nomes fundamentais do meio cinematográfico do período, como Godard, Fernando Solanas, Octavio Getino –sequer é mencionada. É possível afirmar que essa revista, no curto período em que foi produzida, contribuiu para alimentar o circuito cinematográfico da região pois elaborou uma espécie de "primeira síntese" do ideário do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Nessa síntese, salta aos olhos a presença da produção teórica e filmográfica do grupo argentino *Cine Liberación*, que também não é mencionado no documentário. Devido à recorrência com que se fizeram presentes na revista e nas produções da C3M, as ideias e a influência da produção dos cineastas argentinos (da qual se destaca o documentário *La hora de los hornos*, de 1968) podem ser consideradas referência fundamental para seus integrantes. Tal referência, porém, sequer é informada no discurso histórico construído pelo filme, talvez por pretender, em sentido oposto, sublinhar a singularidade, a originalidade da experiência uruguaia (e não filiá-la às reverberações do grupo argentino).

Nesse aspecto, percebemos o quanto o filme não pretende visitar ou analisar o ideário político e estético abraçado pelo coletivo da C3M, tampouco pensar essa experiência dentro de um contexto regional, enfoques que demandariam um fôlego de problematização que foge aos propósitos da obra e aos limites da cineasta, envolvida pessoalmente com a história desse coletivo. Lucia constrói seu panteão, com a ajuda dos "pais-fundadores" e tece sua história elegendo as obras, os marcos celebrativos, o discurso coerente. Seu filme monumento, nem por isso, deixa de ser uma inegável contribuição como documento histórico ao dar a conhecer, em detalhes revelados de forma intimista, essa versão realmente inusitada de "cinemateca", expondo, por meio de seus lapsos e escolhas, as disputas veladas, as amarguras da derrota política e a face heroica (não isenta de contradições) da história que pretendeu eternizar.

Referências

ALFARO, Hugo. *Navegar es necesario*. Quijano y el semanario Marcha. Montevideo: Ediciones de La Banda Oriental, 1984.

ARTEAGA, Juan José. *Breve Historia Contemporánea del Uruguay*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

LA CARRETA, Marcelo. A experiência cinematográfica uruguaia. *Revista Digital do LAV – Laboratório de Artes Visuais*, n. 2, Cascavel, UFSM. Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/revislav/article/view/2175> Acesso em: 16 abr. 2016.

De GIORGI, Ana Laura. *Las tribus de la izquierda.* Bolches, latas y tupas en los 60. Comunistas, socialistas y tupamaros desde la cultura política. Montevideo: Fin de Siglo, 2011.

JACOB, Lucía. *C3M:* una experiencia singular. Digit. Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 1997.

_____. Marcha: de un cine club a la C3M". In MORAÑA, M. e MACHÍN, H. (Eds.). *Marcha y América Latina*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2003.

MARCHESI, Aldo, *El Uruguay inventado*. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginário. Montevideo: Trilce, 2001.

NÚÑEZ, Fabián; MAGIOLI, Rodrigo. *O que é Nuevo Cine Latinomaericano?* O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. 2009, 565f. Tese de Doutorado. Niterói, UFF, 2009

PADRÓS, Enrique Serra. *Como el Uruguay no hay...Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1968-1985):* do Pachecato à ditadura civil-militar. 2005, 875f. Tese de Doutorado em História, Porto Alegre, UFRGS, 2005.

RICO, Álvaro (Org.). *Uruguay:* cuentas pendientes. Dictadura, memórias y desmemorias. Montevideo: Trilce, 1995.

TAL, Tzvi. Cine y revolución en la Suiza de América. La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo. *Cinemais.* Rio de Janeiro: Aeroplano, num. 36, out-dez 2003, pp. 143-183..

VILLAÇA, Mariana. El cine y el avance autoritario en Uruguay: el combativismo de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973). *Revista Contemporanea: Historia y problemas del siglo XX,* Montevidéu, v. 3, p. 243-264, 2012.

_____. O 'cine de combate' da Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973). MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; KORNIS, M. (Orgs.). *História e Documentário.* Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

Filme de Família e Lugar de Memória: Reflexões a partir do Curta-Metragem Supermemórias

Maíra Magalhães Bosi

A criação de uma imagem visa a sua contemplação futura e, com isso, é já (tentativa de) construção de memória, constatação que abre caminho para estimulantes indagações acerca da imagem como suporte para a rememoração do passado. Em última instância, desconfiamos que toda imagem seja uma tradução do desejo humano de permanência, uma "necessidade primitiva de vencer o tempo pela perenidade da forma" (Bazin, 1991: 20) e salvar o instante, fugaz por natureza, de uma segunda morte. Capturado pela imagem e resguardado na materialidade de seu suporte físico, o momento efêmero poderá perdurar "dotado de destino temporal autônomo" (Bazin, 1991:20).

No entanto, se a criação de uma imagem deriva do ímpeto de se fixar um momento para que se possa acessá-lo posteriormente, temos aí um paradoxo interessante, uma vez que o próprio instante é fugaz além de irreconhecível, senão no futuro. Se as imagens são, de certa forma, criadas para que o instante sobreviva, parece-nos relevante destacar que o instante, ele próprio, só "existe", de fato, no futuro.

"Nós *só percebemos, praticamente, o passado,* o presente puro

sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro" (Bergson, 2006: 176). A partir de Bergson (2006), compreendemos que a própria percepção já é uma antecipação da memória. Assim, apesar de um fato parecer afetar-nos no momento presente, "nós *só percebemos, praticamente, o passado*, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro" (Bergson, 2006: 176). Embora percebido sensorialmente e, assim, isolado dos momentos que o precedem e o sucedem, o instante sempre nos escapa, pois, cognitivamente, só o reconhecemos depois que ele passou. Na medida em que "a sensação e a cognição não podem habitar o mesmo instante [...] o presente está sempre perdido" (Charney, 2010: 319) e, talvez, o ímpeto humano de criar imagens seja uma forma de reagir à insuportável efemeridade do presente.

Nesse contexto, o cinema se nos apresenta como lugar privilegiado de apreensão e representação do instante, por fazê-lo através de imagens em movimento. O eu futuro irrompe no eu passado; o presente é somente essa muda instantânea e incessante [...] *O cinema é a única arte que pode representar esse presente como ele é* (Epstein apud Charney, 2010: 326, grifo nosso).

Utilizamos o termo representação tal como ele é proposto por Bazin, ao falar da fotografia como arte de *re-presentar* (Bazin, 1991: 22), ou seja, literalmente, trazer algo que já passou de volta ao presente, no tempo e no espaço. Ampliando essa reflexão para o campo do cinema, acrescentamos o fato de sua linguagem tornar presente, também, a duração de um acontecimento capturado. Dessa forma, enxergamos na imagem em movimento dos filmes uma representação simbólica da própria fugacidade do instante apreendido.

Nesse sentido, podemos entender, ainda, o cinema como potência

de construção de memória. Projetada, a imagem em movimento representa um acontecimento passado, ou seja, torna presente a coisa ausente –paradoxo que ajuda a explicar o fenômeno da rememoração (Barbosa, 2007). "Qualquer coisa recordada [...] é virtual por natureza" (Huyssen, 2004: 37) e, justamente, através da virtualidade da presença na sua imagem, o cinema é capaz de ativar camadas de memória no espectador.

Filmes de família e rememoração

Em especial, observamos essa relação íntima entre imagem e memória nos filmes de família que, desprovidos de intenção artística, existem para produzir lembranças e permitir a "recriação mítica do passado vivido" (Odin, 1995: 32, tradução nossa). São filmes amadores, realizados por algum integrante da família, onde "a única coisa que importa é que o objeto, o personagem ou o evento em questão tenha sido julgado digno, por aquele que operava a câmera, de figurar na coleção de lembranças familiares" (Odin, 1995: 28, tradução nossa). Ou seja, o cineasta dos filmes de família faz uma seleção consciente dos assuntos que filma, tendo como objetivo capturar momentos que lhe pareçam dignos de perdurar para, posteriormente, alimentar lembranças e narrar a história desse grupo às gerações seguintes. No futuro, em contato com essas imagens –que se conectam, fortemente, ao afeto dos membros da família– afloram-se recordações que "perpassando outras camadas de um saber adquirido no intervalo [...], *[chegam]* carregadas de um peso adicional de significações, de outros pequenos nós (cognitivos e afetivos)" (Samain, s.d: 4). Assim, podemos entender memória também através de uma ideia de acúmulo, como um

processo de reconstrução do passado com a ajuda de dados cognitivos e afetivos emprestados do presente (Halbwachs], 1990).

As imagens contidas nos filmes de família se voltam para a esfera íntima e situações caras aos seus integrantes, desde marcos pontuais (aniversários, casamentos etc.) a acontecimentos de caráter cotidiano (crianças brincando ou parentes reunidos em casa), servindo de suporte para contar sua história. Há um certo caráter universal nessas cenas por mostrarem, frequentemente, acontecimentos comuns à maioria das narrativas familiares. Sendo assim, observamos sua capacidade de ativar lembranças também no espectador que não esteja ligado ao grupo retratado, podendo, nesse último caso, o processo se dar por analogia.

Para além de uma provável identificação com as cenas genéricas do universo familiar (como um aniversário de criança, que pode remeter às festas infantis de outras famílias), enxergamos a verdadeira potência afetiva desses filmes em uma camada de leitura mais sutil. Eles trazem para o presente não apenas fatos que ocorreram no passado mas, especialmente, o próprio desejo de sobrevivência do instante que motivou sua filmagem. Sendo assim, as imagens desses filmes revelam, para além da situação filmada, o intuito de se criar memória a partir do registro de um momento especial para o cineasta amador e sua família, enfrentando, inclusive, uma recorrente falta de intimidade do cineasta amador com o dispositivo fílmico.

Portanto, acreditamos que os filmes de família sensibilizam o espectador, em última instância, justamente, pelo seu caráter amador, ou seja, pelo equilíbrio frágil entre precariedade da linguagem cinematográfica e genuinidade do assunto filmado. O cineasta amador dos filmes de família se desobriga de um rigor técnico ligado à linguagem cinematográfica (que, via de regra, desconhece) tornando o dispositivo fílmico opaco[219] e, paradoxalmente, aproximando o

espectador –pela via do afeto. Pela imagem desses filmes, percebemos, por exemplo, que a câmera se movimenta e se comporta como parte da cena, assumindo o corpo e revelando a presença do cineasta amador e sua participação no acontecimento filmado –os personagens em cena olham, sorriem, falam para a câmera, interagindo, na verdade, com quem está por trás dela.

Decorrente dessa operação amadora da câmera, a imagem tremida é uma figura estilística frequente nesse tipo de filme e que, segundo Odin, produz efeito de autenticidade nesses filmes. O autor atribui a recorrência desse efeito ao fato de as câmera serem leves e ao que chama de "potência de seu *zoom*" e, por fim, questiona: "mas por que a trepidação [da câmera] seria *a priori* negativa?" (Odin, 1999: 57, tradução nossa). Percebemos que características como essa seriam tidas como "falhas técnicas" por qualquer espectador que assistisse a um filme no cinema, por exemplo, mas são facilmente relevadas pelo público dos filmes de família. O que está em jogo são as situações filmadas e as pessoas que aparecem nas imagens. Nesse contexto, as ditas "falhas" são interpretadas como parte desse "efeito de autenticidade"(Odin, 1999).

Com intuito de serem vistas pelos próprios participantes e, também, pelas gerações futuras, percebemos que as imagens contidas nos filmes de família visam ao futuro ao mesmo tempo em que precisam ser visadas por ele. Elas dependem dessa dupla relação de interesse sob ameaça de "desaparecer[em] com cada presente que não se sinta visado por ela[s]" (Benjamin, 2012: 243). Da mesma forma, o próprio movimento da memória se apresenta como uma inter-relação entre passado e presente, ou seja, a rememoração em si acontece no sinergismo da virtualidade desses dois tempos (Bergson, 2006). Assim, a precipitação de lembranças através do estímulo de uma imagem, tal

qual o próprio movimento da memória, acontece em um jogo equilibrado de forças entre passado e presente.

Ainda a respeito do caráter universal das situações que, normalmente, os filmes de família registram, Odin (1995) chama a atenção para a recorrência de cenas semelhantes nos filmes de diferentes famílias, atribui isso ao fato desses cineastas costumarem priorizar momentos tipicamente felizes, em detrimento daquilo que seria, verdadeiramente, íntimo e privado (como brigas e pessoas tomando banho). Essa observação nos aponta para um desejo, talvez inconsciente, de se construir com essas imagens lembranças que pudessem ser exibidas também fora do contexto familiar para o qual, a princípio, foram realizadas. Dessa forma, a universalidade dos assuntos filmados, que se refere a uma privacidade parcial e plenamente partilhável, nos leva a supor outro aspecto importante dos filmes de família: talvez eles já tenham, desde a sua realização, um desejo oculto de sair do âmbito privado.

Supermemórias e a cidade de Fortaleza

No âmbito deste trabalho, nossas reflexões se voltam para aspectos que emergem do processo criativo do curta-metragem ensaístico *Supermemórias* (2010), do cineasta cearense Danilo Carvalho, que nos suscitam questões relevantes a respeito de relação potente entre imagem de família e memória. Este curta é composto, exclusivamente, por imagens em formato Super-8, filmadas por cineastas amadores na cidade de Fortaleza. Assim, enxergamos que *Supermemórias*, de certa forma, responde tanto ao apelo dos filmes de família para o tempo futuro quanto ao seu desejo oculto de saírem da

esfera de circulação privada e familiar, questões identificadas anteriormente.

Ressaltamos que foi a escolha pelo formato Super-8 que determinou a época das imagens que compõem *Supermemórias*, e não o contrário, uma vez que a popularização e subsequente desuso dessas câmeras pelos cineastas amadores no Brasil aconteceu no período entre o final da década de 1960 e início dos anos 1980. Consequentemente, e aliado ao critério de utilizar apenas filmes realizados em Fortaleza, *Supermemórias* constrói sua narrativa sobre um passado recente dessa cidade, pela ótica de pessoas que ali viveram nesse período e, também ali, filmaram aquilo que lhes parecia importante. Afinal, apesar de terem as pessoas como foco de atenção central e a criação de lembranças como principal motivação, as imagens que compõem *Supermemórias* também falam, "quase sem querer", sobre a cidade que lhes serve de pano de fundo. Ao deixarem entrever, por exemplo, elementos de sua paisagem que já não existe mais, essas imagens servem de vestígio do passado de Fortaleza. Assim, retomadas pela montagem de *Supermemórias* e tornadas públicas, tais imagens representam, nos dias atuais, memória possível de Fortaleza.

Com o provocativo subtítulo, *Mais uma memória para uma cidade sem lembranças*[220]. o diretor deixava claro o incômodo que motivou a realização dessa obra: falar sobre o desejo de recuperar (reconstruir) uma memória de Fortaleza – cidade que, à semelhança de outras metrópoles contemporâneas, vem experimentando um crescimento desordenado nas últimas décadas. Não observamos, nessas transformações, compromisso algum com a manutenção da memória de Fortaleza. Não há, por exemplo, qualquer pudor em se destruir uma construção antiga para dar espaço a um novo prédio, de gosto duvidoso. Imersa em um processo de constantes mudanças, Fortaleza segue se transformando em uma ruína de si mesma.

Ironicamente, percebemos que "quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar *e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto*" (Huyssen, 2004: 32, grifo nosso). Ou seja, um movimento de transformações visuais intenso, como o observado em Fortaleza, destrói referências na mesma medida em que as torna urgentes para assegurar e alimentar a memória de seus habitantes.

Movido por esse incômodo e, também, pelo fascínio por tecnologias obsoletas, pela textura de imagem em Super-8 e, sobretudo, pelas memórias e histórias de vida alheias, Carvalho inicia seu projeto interessado em coletar a maior quantidade possível de rolos de filmes Super-8 que tivessem sido filmados em Fortaleza. Através de uma chamada pública na imprensa local e em um *site* desenvolvido para o projeto, o diretor convidou habitantes que tivessem filmes nesse formato a emprestá-los e participarem daquilo que já chamava de "memória coletiva"[221]. Como resultado dessa busca, foram reunidos, entre os anos de 2007 e 2009 os, aproximadamente, 400 rolos de filmes em Super-8 que formam o material bruto de *Supermemórias*, oriundos de mais de 40 diferentes acervos familiares desta cidade.

Sobrevivência das imagens e um novo lugar de memória para Fortaleza

Por serem indícios do passado e funcionarem como âncoras para atualização da memória de um grupo, demarcamos os filmes de família como lugares de memória, segundo as proposições do historiador Pierre Nora, ou seja, como "lugares, de fato, nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional" (Nora, 1984: XXXIV, tradução nossa). E, na medida em que são também objetos, especialmente no caso dos

rolos de filmes Super-8, esses registros ganham ares de relíquia com um valor simbólico incontestável, não raro mantidos por gerações como tesouros íntimos que sobrevivem ao tempo, lutando contra a deterioração de seu suporte material e um subsequente esquecimento.

Nesse ponto, julgamos pertinente retornar às ideias expostas no início deste texto para lembrar que a imagem simboliza uma resistência ao tempo na perenidade da forma (Bazin, 1990). Ou seja, devemos ter em mente que, ao mesmo tempo em que a criação de uma imagem visa à fixação de um instante, ela também passa a estar, imediatamente, sujeita à durabilidade do seu suporte material. Obviamente, a efemeridade do instante capturado se torna relativa, na medida em que o registro fílmico permite que ele seja revisitado inúmeras vezes. Entretanto, a armadilha persiste e o instante –agora, imagem– continua convivendo com a ameaça de desaparecer.

Especificamente, no tocante às películas Super-8, devemos ter em mente que tais filmes se mantiveram inacessíveis à maioria das pessoas por décadas, uma vez que o avanço tecnológico transformou os projetores desse formato em artigos obsoletos, de manuseio pouco prático e difícil manutenção. Dessa forma, as imagens contidas nos filmes do material bruto de *Supermemórias* estiveram, por muito tempo, esquecidas e relegadas ao que chamamos de exílio técnico. Entretanto, é interessante observar que, mesmo impossibilitadas de assistir a essas imagens, muitas famílias mantiveram seus rolos de filme guardados, evidência do valor afetivo de tais objetos enquanto memória latente. O cineasta e crítico Yann Beauvais reflete sobre coleções de imagens de família como sendo “uma paixão, uma obsessão [...] *[que]* se inserem em uma luta sem piedade contra a efemeridade do tempo e se posicionam como um sobressalto individual contra o desaparecimento”

(2013:32).

Assim, apesar de atenciosamente guardados pelas famílias ao longo dos anos, a falta de condições adequadas de armazenamento desses rolos Super-8 causou um inevitável desgaste da matéria e muitas das frágeis películas ganharam manchas, mofos ou mesmo se deterioraram completamente. Enxergamos, aqui, uma analogia possível entre essas imagens dos filmes de família em Super-8 e a ideia de sobrevivência das imagens tal como apresentada por Didi-Huberman (2008). Apesar do autor desenvolver sua reflexão a propósito de imagens do Holocausto –produzidas e conservadas em condições extremas–, percebemos que as imagens contidas nesses filmes Super-8 também chegam ao presente como sobreviventes. Assim, através delas, entramos em contato não só com vestígios materiais de acontecimentos do passado, mas também com cicatrizes da passagem do tempo.

Supermemórias desperta essas imagens do adormecimento técnico, reconfigura sua relevância ao torná-las públicas e promove uma valorização dos arquivos familiares, no contexto específico de Fortaleza. O gesto criador desse filme nos ajuda a enxergar que "sem distinguir entre os grandes e os pequenos, (...) nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história" (Benjamin, 2012: 242), ao convocar fragmentos de lembranças de alguns habitantes para comporem uma memória mais ampla desta cidade.

Através da montagem, *Supermemórias* faz ver, ainda, que "cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva" (Halbwachs, 1990: 51). Em um primeiro olhar, percebemos que os fragmentos selecionados para compor esse curta se comunicam, em maior ou menor grau, com as histórias de vida de qualquer espectador, por mostrarem situações comuns à maioria dos contextos familiares. Ao

mesmo tempo, a montagem das imagens selecionadas evidencia uma relação virtual entre pessoas que conviveram em uma mesma cidade em um mesmo período de tempo. Pessoas que, em muitos casos, não se conheceram e nem se relacionaram, mas compartilharam experiências e lembranças semelhantes dessa cidade, além do gesto de registrar momentos importantes de suas vidas. Metaforicamente, *Supermemórias* coloca essas pessoas para morarem juntas na nova obra, aproxima suas experiências de vida e aponta semelhanças entre os fragmentos de memória de diferentes famílias.

A montagem desse curta pode ser vista como um álbum de família em movimento, já que se organiza, em sua maior parte, por meio de blocos temáticos – da mesma forma que se costuma fazer com a organização de fotografias. Grande parte das sequências de *Supermemórias* são formadas por planos de diferentes filmes com temática similar (blocos de cenas de casamentos, aniversários, mães chegando à maternidade, crianças brincando etc.), como que assumindo o gesto de "arrumar" memórias individuais para, com isso, propor uma memória coletiva possível.

As imagens presentes em *Supermemórias* passeiam entre acontecimentos íntimos do ambiente privado e experiências vividas nos espaços públicos de Fortaleza, nos dando a chance de observar mudanças visuais e alterações relativas ao uso de certos locais da cidade pelos seus habitantes. Podemos notar um exemplo dessas transformações na comparação simples entre as imagens em Super-8 de um gramado que ficava em uma das principais praias da cidade e como esse mesmo cenário se apresenta nos dias atuais. No filme, cujo trecho está presente em *Supermemórias*, podemos ver uma grande quantidade de banhistas nessa área realizando atividades de lazer. Entretanto,

alguns anos após essa filmagem, o local foi pavimentado para abrigar uma feira de artesanato permanente (que recebe centenas de turistas todos os dias), não sendo mais frequentado por banhistas. Essas imagens, portanto, não apenas nos dão a ver como esse e outros locais da cidade costumavam ser como, especialmente, nos evidenciam a radicalidade das transformações que eles sofreram.

Dessa forma, a montagem de *Supermemórias* incentiva diversas reflexões sobre a cidade de Fortaleza e suas transformações. Mais que isso, o gesto criativo do diretor Carvalho evidencia a importância da imagem nos processos de rememoração individuais e coletivos, num procedimento estético que aproxima seu trabalho de criação dos métodos da historiografia, por exemplo.

> Uma historiografia que fosse atenta às sombras da memória (...) poderia pelo menos dar tanta atenção às imagens quanto aos materiais manuscritos ou impressos. O visual nos oferece nossas imagens armazenadas, nossos pontos subliminares de referências, nosso inaudito ponto de contato (Samuel apud Ginzburg, 2014: 61)

Entretanto, não podemos, obviamente, assumir *Supermemórias* como *a memória* ou mesmo a recuperação de parte da história desta cidade. Devemos ter em mente que se trata de *uma* criação submetida à subjetividade de vários olhares: da filmagem do cineasta amador à montagem de Carvalho, chegando a espectador de *Supermemórias* que, por sua vez, entrará em contato com sua própria memória a partir do estímulo dessa obra. Trata-se, portanto, de um movimento que inclui um trânsito intersubjetivo complexo, cuja análise permite distintas aproximações, sendo a que ensaiamos aqui apenas uma delas.

Tanto assim que, na cartela final de agradecimentos, Carvalho

define *Supermemórias* como um "caleidoscópio afetivo", metáfora que em muito nos agrada para pensar esse curta. As cenas selecionadas, no universo de filmes de família que o diretor tinha a seu dispor, figuram como "miçangas" que, posicionadas da maneira como foram, compõem uma combinação possível sobre um determinado contexto coletivo, um lugar de memória possível dentre tantos outros que poderiam ser formados.

Essa metáfora visual nos serve, ainda, para compreender que cada espectador terá uma experiência particular de rememoração ao assistir *Supermemórias* – al como a posição final encontrada pelo reflexo das miçangas de um caleidoscópio, a depender de como esse objeto seja movimentado. A subjetividade do olhar individual se relaciona com esse curta produzindo uma nova imagem, caleidoscópica, a cada experiência. Cada vez que assistimos ao filme, temos uma nova oportunidade de enxergá-lo de forma inédita.

Não por acaso, seu título lança mão da forma plural, abrindo espaço para a atualização de inúmeras memórias possíveis, a cada novo contato com essa obra. O que Carvalho constrói, finalmente, é um estímulo inicial a entrar em contato com as "super memórias" de cada um. O espectador se vê, então, em um jogo de rememoração, independentemente de conhecer ou não as pessoas desse filme ou mesmo essa cidade, e responde ao convite do filme de se inserir em um processo fundamentalmente ficcional. Ficção entendida como "rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre (...) o que se faz e o que se pode fazer" (Rancière, 2012: 59). Assim, *Supermemórias* coloca ao espectador a possibilidade de atualizar memórias pessoais (e, também, coletivas) a partir de estímulos propostos pelo rearranjo dos filmes de família Super-8 nessa nova obra.

Em outras palavras, Carvalho ficcionaliza, desse modo, uma memória de Fortaleza e convida o espectador a fazer o mesmo, a partir do seu próprio ponto de vista e suas próprias lembranças.

Em "uma época em que qualquer um é considerado como cooperando com a tarefa de 'fazer' a história" (Rancière, 2012: 59), *Supermemórias* nos mostra que, em certa medida, "um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros" (Halbwachs, 1990: 54). Dessa forma, aproximamos a compreensão de história e memória para que possamos considerar ambos como construção individual influenciada por referências e repertórios coletivos.

Nesse sentido, a reflexão que desenvolvemos nos leva a enxergar o curta-metragem *Supermemórias* como construção de um lugar de memória possível (dentre tantos outros) para Fortaleza e seus habitantes. Reagindo à ausência cada vez maior de referências visuais na paisagem dessa cidade que realizem essa função, essa obra nos mostra que podemos nos voltar para a imagem em busca do conforto proporcionado pela memória (Huyssen, 2004). Ao voltar seu interesse e sensibilidade para esses filmes de família, no intuito de falar sobre uma cidade, Carvalho aponta para o quanto da história e da memória de um lugar pode estar contido na história e memória de seus habitantes. Memória que, por sua vez, se apresenta nessa obra a partir dos estímulos provenientes de imagens produzidas com o intuito de apreender um instante especial, julgado digno de figurar no conjunto de lembranças familiares (Odin: 1995). Assim, memória e afeto estão, aqui, mutuamente imbricados.

Plenas de valor afetivo, as imagens dos filmes de família se apresentam no presente, nessa cidade e nessa nova obra, como forma

de assegurar rastros do passado e suas possíveis lembranças. Revalorizadas e retomadas pela montagem de *Supermemórias*, essas imagens são potencializadas como guardiãs de fragmentos da história dessas pessoas e de Fortaleza ao mesmo tempo em que nos lembram que ela, a história –tanto quanto a memória–, é construção que não cessa de acontecer.

Referências

BAZIN, André. A Ontologia da Imagem Fotográfica. In: _____. *O Cinema:* ensaios. Tradução: Hugo Sérgio Franco. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 19-26.

BARBOSA, Marialva Carlos. Memória: um passeio teórico. In: _____. *Percursos do olhar:* comunicação, narrativa e memória. Niterói: EdUFF, 2007, p.39-52.

BEAUVAIS, Yann. Imagens roubadas, ou como tornar a vida em imagens fixas. In: RIBEIRO, Solon. *Perdeu a memória e matou o cinema.* Rio de Janeiro: 2 Editora, 2013, p. 28-33.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 241-25.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória:* ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in spite of all:* four photographs of Auschwitz. Tradução Shane B. Lillis. Chicago: The University of Chicago Press, 2008

GINZBURG, Carlo. Seu país precisa de você: um estudo de caso sobre iconografia política. In: _____. *Medo, reverência, terror:* quatro ensaios de iconografia política. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 61-100.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva.* Tradução: Laurent Léon Schaffter. 2. ed. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória:* arquitetura, monumentos, mídia. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

NORA, Pierre. (Org.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Éditions Gallimard, 1984.

ODIN, Roger. Le film de famille dans l'institution familiale. In: _____. (Org.). *Le film de famille:* usage privé, usage public. Paris: Librairie des Méridiens Klincksieck e Cie, 1995, p. 27-41.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível.* Tradução: Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

SCHWARTZ, Vanessa, R. (Org.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna.* Tradução: Regina Thompson. 2. ed. 2. reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 317-334.

XAVIER, Ismail, *O Discurso Cinematográfico:* a opacidade e a

transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Em meio eletrônico:

ODIN, Roger. La question de l'amateur. In: _____. *Communications Le cinéma en amateur 68.* Le cinéma en amateur. 1999. 47-89. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1999_num_68_1_2030 > Acesso em: 2 nov. 2015.

SAMAIN, Etienne. *"Memórias antropológicas" em torno de um álbum fotográfico:* fotografia, morte e história. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1357.pdf > Aceso em: 2 mar. 2015

PROJETO SUPERMEMÓRIAS. *Site do projeto.* Disponível em: <www.filmesupermemórias.com.br> Acesso em: 31 mar. 2015

CARVALHO, Danilo. *Supermemórias*. Brasil: 2010. 20min. Disponível em: <https://vimeo.com/35252608 > Acesso em: 31 mar. 2015

VI CINEMA, ESTÉTICA, ARTE E EXPERIMENTALISMO

Materia, Memoria y Sombra Dinámicas intermediales, poéticas de pasajes y mutaciones del espectador en las instalaciones fílmicas de Andrés Denegri

Eduardo Russo

La presente conferencia se integra en una lectura exploratoria del peso del cine como forma artística y tecnología en el campo de transformación de las artes audiovisuales. Presenta una indagación que, desde el estudio de una experiencia artística contemporánea, se permite poner en acto cuestiones que hacen a la función y el sentido del cine, no sólo en cuanto a su situación actual sino en referencia a su recorrido histórico. Por otra parte, intentaremos indagar de qué modo, en un contexto de cine ampliado a su encuentro con los espacios museales, experiencia que al presente ha recibido distintos nombre, entre los que optamos por la propuesta de lo que Raymond Bellour ha denominado como el "otro cine", esta experiencia puede iluminar tanto la historia y memoria cinematográfica, como la memoria de un siglo en el itinerario de una nación y su imaginario.

Nuestra intervención intentará recoger y desplegar conceptos en un trabajo fundamentalmente teórico y analítico, disponiendo ciertos

elementos nocionales que aporten a la comprensión de procesos que hoy modifican dramáticamente el campo del cine como práctica artística y que, partiendo del cine, están íntimamente implicados en la transformación de un sector cada vez más amplio del arte contemporáneo. Experiencias como las que presenta esta muestra de instalaciones fílmicas de Andrés Denegri en el Espacio Fundación OSDE (la primera en su tipo en la Argentina, acudiendo a diversas tecnologías cinematográficas que atraviesan la historia y los diversos usos del medio) permiten pensar no solamente aquello que tematiza lo proyectado, sino cómo la puesta en escena de la tecnología y el dispositivo cinematográfico, la materialidad del soporte fotográfico y las experiencias fronterizas ofrecidas al espectador redefinen un tipo de experiencia que hace a la vez a la tradición y a la renovación de esa forma artística que aún denominamos como cine.

En los tramos iniciales del siglo veintiuno, el cine persevera en localizaciones diversas e interconectadas, que configuran una red que lo multiplica y, en el mismo movimiento, diferencia sus posibilidades de las que poseía al ocupar un lugar central en el imaginario del siglo XX. Esas localizaciones productivas pueden ser consideradas como *heterotopías*, "otros lugares", recurriendo a una puntual propuesta del pensamiento de Michel Foucault revisada por el artista y ensayista Victor Burgin (2002, 2004). La experiencia de las instalaciones audiovisuales, muy especialmente como ésta, las que involucran la memoria de un sujeto singular y la colectiva, y las actividades espectatoriales propias del sujeto cinematográfico, interrogan la operación de estos lugares generadores de alteridad como condición decisiva de revitalización del cine al inicio de su segunda centuria.

La instalación cinematográfica, experiencia de entre-mundos

Las relaciones entre cine como práctica artística y la escena del arte contemporáneo han sido notoriamente incrementadas en un proceso que diluye las fronteras entre un presunto "mundo artístico" diferenciado de un "mundo del cine". Dos movimientos de sentido inverso han animado este escenario: por un lado, producciones de artistas visuales o multimediales que han tomado como referente o posibilidad de tematización el universo cinematográfico. Por otro, cineastas que en las últimas dos décadas se han desplazado notoriamente desde circuitos de producción, circulación y consumo propios del ámbito cinematográfico (sea del cine comercial predominante como de las categorías más restrictivas de "cine de autor", "cine documental", "cine experimental" o "cine independiente") a una creciente vinculación con universidades, centros de apoyo a la producción artística estatales o privados, museos o galerías. Doble vía entonces: del cine contemporáneo al arte, del arte contemporáneo al cine, con las cuestiones pendientes que esta situación problemática comporta. Pero no todo se reduce a ese tránsito cruzado y desde la perspectiva de los artistas. Paralelamente, las transformaciones se hacen más complejas al observar el decurso de otras formas de creación audiovisual propias de las culturas video y de la imagen electrónica y digital. En un proceso que lleva al menos medio siglo, pero intensificado en las últimas dos décadas, el videoarte, el arte multimedia y digital se han influido mutuamente con prácticas que, relacionadas de inicio con otras formas artísticas de más larga trayectoria, como la plástica, la música y las artes del espectáculo, comenzaron a acentuar la presencia de creaciones de *performance* y de

instalaciones (Bishop, 2005), entre otras, en las cuales la insistencia de lo audiovisual comenzó a hacerse manifiesta y continua, al menos desde la década del setenta.

En el entorno artístico contemporáneo, la creciente incidencia del cine como horizonte imaginario comenzó a hacerse evidente, en términos de sugestiva simultaneidad con la renovación de distintas prácticas cinematográficas emergentes que determinaron el ocaso de los diagnósticos sobre su desvitalización y su posible extinción, a menudo tecnológicamente determinados.

Entre los factores de renovación del cine se destacó su reinvención tecnológica en un paradigma signado por lo digital. Esto afectó no sólo a una recreación rotunda de sus modos de realización, de circulación y de recepción, sino a la revalorización de lo cinematográfico como cierta cultura de la mirada y la escucha, o un lenguaje audiovisual singular, más allá de sus determinaciones técnicas o sus definiciones mediáticas. Una existencia intermedial de lo cinematográfico fue de necesario planteo al comprobarse no sólo su supervivencia sino también su emancipación de ciertos cánones dispuestos a lo largo de su consolidación como espectáculo y relato de masas.

La presencia del cine ha sido un factor decisivo para hacer más complejas las delimitaciones y composición del *Art World* legitimado por las instituciones y practicantes que definen los territorios de las actividades artísticas. Su aún parcialmente estudiada participación (pese a la abundancia de estudios particulares) en las experiencias de las vanguardias históricas, y luego en los movimientos artísticos de posguerra, antecedieron al ingreso cada vez más sostenido, a lo largo de las últimas cuatro décadas, a los espacios museales y circuitos culturales, bajo modalidades que desbordan su producción, circulación

y consumo en salas comerciales o ligadas a ese mercado electrónico convencional que en las últimas décadas ha devenido mayoritario. (Païni, 2002, Senaldi, 2008, Collado, 2011, y para un recuento más reciente y abundante: Bellour, 2012) Mientras el cine hacía este trayecto, el mundo artístico fue sometido a radicales transformaciones. Hoy resulta imposible sostener que existe una línea más o menos continua, menos aún una línea recta, conectando el estado actual de las relaciones entre cine y arte contemporáneo con aquellas del inicio de los contactos y contaminaciones simultáneas al ascenso de las vanguardias históricas. Suscribiremos al respecto la epistemología planteada en la encrucijada de teoría e historiografía por Rick Altman y su propuesta de un modelo de crisis para estudiar las estructuras e historias cinematográficas, respecto de la necesidad urgente de reconsiderar en los estudios sobre cine a las situaciones críticas como norma y no excepción, y a las disrupciones o transiciones como fenómenos más característicos y determinantes que los tiempos de estabilización y los contextos de reproducción, tanto tecnológica como cultural, que inclinan a plantear hipótesis evolutivas y hasta teleológicas. Bajo ese aspecto, debe considerarse que la rotunda transformación en el mundo del arte que se evidencia en la segunda mitad del siglo veinte replantea, de manera igualmente radical, el estatuto del cine respecto al mismo. Si la pregunta ontológica sobre qué es el arte fue cediendo a la expresión más abierta a la incertidumbre del "¿ es esto arte?", el orden de los desplazamientos en cuestión ha sido doble: por un lado atañen a una disolución de las estructuras y definiciones estables de lo artístico, por otro, a un cine en estado de incierta transición. De ese modo, a partir de los años sesenta, puede advertirse que una nueva configuración del *Art World* se produce a la

par de transformaciones radicales en lo cinematográfico, que muchos interpretaron bajo el signo luctuoso de la "muerte del cine" y otros como la apertura a un horizonte de nuevas presencias en las pantallas electrónicas y contextos de producción, circulación y visionado crecientemente diversos. El panorama ha sido ya minuciosamente descripto en ámbitos críticos y curatoriales (Leighton, 2009; Bellour, 2012, entre otros) y entre las implicancias que posee para una redefinición de las relaciones entre cine y arte, o más ampliamente todavía, entre arte-ciencia-tecnología con el cine como caso testigo, también debe destacarse la creciente insistencia con que ha sido abordado por el discurso filosófico (Stiegler, 2004).

La indagación de lo fílmico desde una dinámicas intermedial

El primer eje en que podemos interrogar a esta experiencia es el relativo a las *dinámicas intermediales*, enfocando las perspectivas de operativización del concepto de intermedialidad como alternativa más atenta a las configuraciones mediales en transformación que la plural pero algo estabilizadora apelación a la multimedia. De ese modo, partiendo de aproximaciones pioneras como las de Marshall McLuhan y su comprensión de los medios en tanto extensiones de capacidades o sentidos del hombre, desarrollada a posteriori por una indagación inconclusa sobre las leyes de la transformación mediática, o de las formulaciones sobre cine expandido generadas por Peter Weibel y Gene Youngblood (A. L. Rees et alt., 2011) el cine aborda estas dinámicas que hacen a una transformación tecno-cultural y subjetiva a la vez, y que cabe explorar en sus dimensiones maquínicas.

Desde el terreno de la antropología y los estudios comparatistas,

en un marco que impacta a la historia y la teoría del arte en su conjunto, también son de utilidad las contribuciones de Hans Belting (2007) en su estudio sobre las relaciones de las imágenes mediales con el cuerpo, que una instalación audiovisual problematiza al máximo haciendo de su sujeto un ser en tránsito, cuya misma ocupación del espacio y su deambulación posible son sometidas a un estado crítico. Sin ignorar la procedencia diversa y las posibles dificultades de compatibilización en cuanto a sus fundamentos epistemológicos, la complejidad de las situaciones amerita el desafío que comporta emprender la puesta a disposición de un marco teórico de procedencia diversa, que requiere cierta dosis de puesta a prueba. En una instalación audiovisual, la puesta a prueba para el sujeto que a ella asiste involucra no solamente el campo de la imagen proyectada, sino también las circunstancias de la proyección, la superficie de la formación de imagen. Si de cine, como en este caso se traba, también entran en juego el haz de luz y sus avatares en un espacio tensionado por la capacidad de que la imagen cobre forma en superficies cambiantes.

El cine es un arte tardío de la máquina, y de máquinas se trata lo que entra en juego en las instalaciones de Denegri.

La atención a los aportes de estos investigadores no se agota en la presentación de sus contribuciones decisivas en el debate global sobre la relación entre medios, arte y tecnología, sino que han sido determinantes, como también Lev Manovich, en las actuales perspectivas de una renovada *arqueología de los medios*, no sólo por iluminar de una manera inédita el decurso de las tecnologías y artes audiovisuales, o las implicancias estéticas y culturales del cine en esas configuraciones, sino por dejar visualizar bajo coordenadas altamente productivas el largo entramado diacrónico oculto en algunas

experiencias rigurosamente contemporáneas. Lo contemporáneo, bajo esa perspectiva, aparece como la encrucijada donde se anuda lo viejo y lo nuevo, lo residual y lo que está en germen, lo que asciende y lo que pugna por el retorno.

Experiencias de pasajes

En cuanto al eje de las *experiencias de pasajes*, no remite, como su nombre parecería sugerir, al monumental emprendimiento de Walter Benjamin, sino al más recóndito escritor y artista visual belga Henri Michaux y sus reflexiones sobre la relación contaminante entre palabras e imágenes (considerado en Bellour, 2009) . Fue bajo su impronta de sus ensayos que Raymond Bellour y Christine Vaan Asche diseñaron una muestra pionera, hoy hito histórico, que interrogó los lazos entre creación visual y literaria, junto a las producciones de la fotografía, el cine y el digital entonces ascendente en la exhibición *Passages de l'image* (1989). Desde ese punto, los decursos de distintos autores y corrientes, no siempre provenientes de tradiciones conectadas entre sí, han contribuido a desarrollar nuevas líneas de trabajo.

Los pasajes en cuestión son múltiples, e instalan la actividad del tránsito como figura más decisiva que la permanencia en un lugar estabilizado. En primer término, deberán atenderse los aspectos de pasaje, tráfico entre mundos del cine y mundos del arte con la apertura de zonas híbridas (Maciel, 2009; Parente, 2012). Por otra parte, el concepto de pasaje define el mismo proyecto de estudio comparativista puesto en marcha por Bellour (1999, 2009, 2012), encarado en distintos movimientos a lo largo de más de dos décadas, con referencia al cine como sombra o presencia insistente, pasaje entre modos y estados de la

imagen, entre palabra e imagen o entre medios. Y en tercer lugar se encuentra el pasaje que algunos insistieron ver como un par opositivo y discreto, entre lo analógico – digital, o bien entre lo físico y lo virtual, o entre una relación cine-arte en acto o en potencia (Rodowick, 2007, 2010; Murray 2008)

En esas zonas de pasaje, el reconocimiento de un lugar compartido que más allá de las intensas transformaciones aún recibe el nombre de cine parece resultar crucial, al menos como punto de referencia, como lo insinúan recientes discusiones encaradas en ámbito de la crítica, la teoría y la observación de nuevas tendencias en las artes audiovisuales en su decurso histórico en relación con archivos, cinematecas y museos (Frodon, 2006, De Valck et alt., 2008; Kooijman et alt., 2008; Leighton, 2009; Koch et alt., 2012, entre otros)

Las experiencias de pasaje remiten también a situaciones y operaciones subjetivas en las que el cine ha intervenido a lo largo de su historia y han sido relegadas a fenómenos circunscriptos y hasta anómalos: de espectador a actor o autor o a perfiles apenas insinuados. En ese sentido, el proyecto no sólo dirige su atención a experiencias contemporáneas sino a ciertas modalidades desviantes de sus usos consagrados por el hábito, la institución o el mercado. La relectura de un cine en potencia, tal como fue formulado en los tiempos de las vanguardias históricas, como un arte cuya forma aún debía ser conquistada (los constructivistas y formalistas rusos, Artaud, Epstein, Balazs, entre otros) resulta una vía productiva para la comprensión de no pocas propuestas contemporáneas (Van der Oever, 2010; Brenez, 2011)

Mutaciones del espectador

Uno de los esfuerzos fundantes de nuestro acercamiento consiste en explorar las condiciones posibles de una utilización integradora de algunos de estos conceptos clave, como también establecer un campo de discusión que involucra no solamente las transformaciones de las prácticas espectatoriales sino lo que en ellas puede comportar una redefinición de los campos del cine y artístico. En ese sentido, tomamos en cuenta las dimensiones políticas de la construcción de subjetividades en juego, tanto a escala singular como en la conformación de colectivos. Partiendo en una línea conceptual que parte de la consideración del cine como constructor de esfera pública, inscripta en las formulaciones de la teoría crítica más cercanas al cine moderno y contemporáneo. La atención a la dimensión política de las actividades de un espectador en transformación permite indagar zonas de resistencia a lo que en la relación entre cine y arte contemporáneo pueden ser tendencias a nuevas modalidades de confinamiento en "nichos de mercado" de la industria cultural, como lo que se ha designado como su posible *museificación.* De ese modo, la experiencia que examinamos se enmarca para sus asístenos en la proliferación de festivales cinematográficos de nuevo diseño, bienales y muestras en instituciones artísticas abundantes en instalaciones, performances bajo sala oscura bien pueden ser el relevo de las políticas de segregación hacia la "alta cultura" que acecharon a la famosa caja blanca de los museos en el alto modernismo (Leighton, 2009; Mondloch, 2010, Rees et alt., 2011).

Las posiciones y trabajos del espectador cinematográfico convencional en su versión clásica y moderna o contemporánea deben ser en el terreno de las experiencias de cine de exposición, cotejadas, muy en particular en contacto con esa forma de conexión intensificada,

pasional y política que es la cinefilia en cuanto condición generadora de culturas cinematográficas altamente activas. Por otra, también deben ser repensadas en función de las experiencias iniciales de los espectadores enfrentados a la fascinación y al extrañamiento, no sólo por la magia de la imagen proyectada, sino también por el mismo funcionamiento del aparato cinematográfico (Durán, 2009, Maciel, 2009 y Parente, 2012).

La creciente incidencia de los espacios virtuales generados por las culturas de red en el terreno de las heterotopías cinematográficas (que cabe recordar, desde su misma definición inicial foucaultiana no son sólo espacios físicos sino fundamentalmente simbólicos e imaginarios) impacta de lleno a los visitantes sometidos a ese encuentro con una materialidad intensa que es propio de una instalación fílmica. En las instalaciones de Denegri, además de la imagen proyectada y los avatares lumínicos atravesando la sala oscura convertida en un laberinto, el mismo traqueteo de los proyectores que destacó alguna vez Alexander Kluge (Kluge, 2012) se suma a la incierta deambulación por un espacio en cuyo trazado no pocas veces se atraviesa la serpenteante presencia del celuloide corriendo al costado, o interponiéndose a un espectador de movilidad indecisa. En otra oportunidad, como ocurre con la pieza más monumental de la muestra, *Palo y plomo*, la cinta fílmica corre por roldanas contiguas hasta configurar, a medio camino entre la pantalla y el telar, una superficie donde la imagen proyectada cobra forma en un centelleo altamente móvil, que a su vez se interpone entre la lente del proyector y una pared de fondo, a la que arriba, como leve pero inconfundible fantasma, una proyección *border*. La proyección como trabajo al borde de lo infructuoso, incesante y empecinado, para un observador que ve de qué manera ese aparato entre novedoso y arcaico,

ante su asistencia, como se dice de quien asiste a un parto, *hace cine*.

En cuanto a la actividad del espectador en el actual estado de la relación cine-arte-tecnología, el marco teórico recurrirá a una reevaluación de la relación entre individuos y objetos técnicos de acuerdo a las contribuciones de Simondon, recuperadas por Gilles Deleuze, que fundamentan algunas de las proposiciones contemporáneas de Bernard Stiegler (2004). En ese contexto serán estudiadas las propuestas transmediales, entre teatro y cine, planteadas por Rancière en su postulación de un espectador emancipado, en discusión con las proposiciones más enmarcadas en el campo de lo cinematográfico y televisivo por Comolli (2010) en torno al perfil de un espectador crítico.

En el campo latinoamericano han sido hasta hoy minoritarias las propuestas de estudio transdisciplinar y centrado en la complejidad del campo artístico, predominando en lugar de ello acercamientos más proclives a la problematización de aspectos comunicacionales, sociológicos o antropológicos de las experiencias mediáticas y sus transformaciones. Entre quienes han ejercido una tarea señera en esta articulación que merece ahondarse de modo creciente, destacamos el trabajo pionero en la instalación de varias de las temáticas aquí propuestas del investigador brasileño Arlindo Machado (Machado, 2009), a los que se ha agregado en la última década la indagación entre filosofía, cine y arte contemporáneo del colombiano Mauricio Durán (Durán, 2009). Como última mención en este estado de situación debe citarse la permanente presencia desde la década del ochenta y colaboración de quien ha sido curador de esta exhibición, Jorge La Ferla (2010, 2012). Además de señalar el detalle nada menor de que Denegri ha sido discípulo y colaborador de La Ferla durante un largo tiempo, la

experiencia de Cine de Exposición es, además de una muestra de actividad artística sobresaliente, el aporte de un criterio ejemplar en el comisariado, que es a la vez todo un manifiesto crítico y teórico (cf. *Catálogo Cine de exposición*, 2013)

Nuestro análisis de las instalaciones de *Cine de exposición* se orientan al diseño de proposiciones neo-teóricas (Casetti, 2008), buscando trazar líneas de fuerza transversales en la relación entre cine, arte contemporáneo, tecnologías mediales y actividad espectatorial. La investigación interrogará formas heterotópicas observadas, el modo en que esta experiencia inserta al cine en un escenario transversal, dedicado al arte contemporáneo en distintas manifestaciones, desde la plástica a lo conceptual. De ese modo, haciendo estallar la idea de una intermedialidad y convergencia armónica, de corte angelical, se asiste al choque hasta traumático de la relación entre tecnologías y trabajo artístico, trascendiendo los presupuestos comunicacionales predominantes en sus discursos celebratorios para explorar su impacto y potencial en el campo artístico.

Las premisas del proyecto de Denegri, en su atención a las zonas de cruce entre cine, cambios mediales y producción artística, comportan además otra forma de entender las experiencias de vanguardia y experimentales, como los procesos de transformación tecnológica, indagando de modo innovador los recorridos históricos de los que las presentes zonas de entrelazado entre arte y medios asumen sus legados.

Al interrogar estas cuestiones desde el campo de las prácticas artísticas, esta reentrada de lo fílmico en su peso y contingencia, activa zonas de discusión entre estudios mediales, estética del cine y estudios del arte contemporáneo (en su relación con estudios visuales y

culturales), así como su vinculación con distintas corrientes de la crítica de arte y cultural. De hecho, en el transcurso de la exhibición, extendido por un plazo de aproximadamente tres meses, las distintas alternativas del funcionamiento o la disfunción de los aparatos en marcha, que sólo se detenían ante la ausencia de los observadores en su cercanía por la acción de sensores de movimiento (única concesión a las tecnologías digitales en cuanto a su aparataje), fueron parte de la vida de la exhibición. El público participante asistía a la avería de los aparatos, informaba de la falla, asistía a las reparaciones y a la puesta en marcha nuevamente del desfile en los proyectores. De esa manera, la dinámica entre pasado y presente asumía en cierto modo un perfil cercano a una lógica de performance, donde la dimensión de los rituales, entre técnica y espectáculo, formaban parte cotidiana de cada día de la muestra. De esa manera, es posible indagar las franjas de turbulencia (Burgin, 2002) entre artes, definiciones mediales y remediaciones y sus configuraciones intermediales (Belting, 2007) que esta muestra ha convocado, abordando las actuales discusiones sobre lo que se ha designado como querella de los dispositivos (Bellour, 2012) en la presencia cinematográfica transmedia (Parente, 2012). La experiencia, por otra parte, insistió en la apuesta por sujetos interpelados tanto por la imagen como por las tecnologías frágiles puestas en juego, visibilizadas y sometidas a una operatividad manual, contribuyendo a la disolución de la separación tradicional de polos de creador y receptor, así como las estrategias subjetivas y colectivas que hoy comportan una profunda metamorfosis de la categoría de espectador (Sobchack, 2004)

El estudio de estas categorías y actividades emergentes de las artes audiovisuales y de revitalización del legado de lo cinematográfico crece en importancia en el marco de una interrogación que hace a la vez al

mundo cinematográfico y al mundo del arte, incluso cuestionando no solamente la presunta condición de completamiento que cabe a ambas partes, sino la posibilidad de que de la intersección se abran nuevas configuraciones que desafíen los hábitos corporativos e institucionales que hoy en día parecen seguir modelando ambos contextos.

Por otra parte, el considerará a las obras artísticas audiovisuales generadas en este ámbito como portadoras de ideas en estado práctico, abriendo la exploración de modos de creación audiovisual participantes de la generación y transmisión de conocimiento, expandiendo el potencial de cada medio y favoreciendo sus procesos de transformación, más allá de la programación impuesta por sistemas de control o políticas de consumo (Stiegler, 2004; Kluge 2012, Comolli, 2007, 2010) .

La memoria y sus sombras

Los riesgos de abordar un objeto en estado de cambio acelerado son constantes y deben ser sometidos a un proceso de permanente control. No obstante, su intelección es imperiosa el marco de un pensamiento sobre el cine enfrentado a una transformación de fondo en las prácticas audiovisuales y que debe integrar la tradición reflexiva de las teorías cinematográficas con nuevos aparatos conceptuales que den cuenta de objetos audiovisuales de naturaleza desfamiliarizante, como ocurre con estas instalaciones que ingresan nuevos estados de operación de la tecnología y el material fílmico, lejos de todo gesto arcaizante y de cualquier evocación recuperadora al modo de la nostalgia.

En lugar de la recuperación integradora, en todo caso proclive a la

melancolía, la forma en que la memoria opera en el cine la conecta con un trabajo que liga al cine y a la memoria. El cine opera sobre aquello que es dado a ver, su legibilidad posible, y algunas de sus relaciones con lo invisible. Como arte impuro, tensionado entre poéticas disímiles, que extrae a partir del trabajo con materiales diversos y por procedimientos formales también heterogéneos esos destilados, los films, bien pueden ser considerados como objetos de memoria. Más allá de la memoria como actividad, estos objetos pertenecen a una suerte de memoria maquínica puesta en acto, extendida en una cierta dimensión de recorte de espacio y de tiempo. Lanzados al mundo, esos muy singulares objetos replantean viejos interrogantes –y abren otros nuevos– sobre el pasado y el presente, la mimesis y el relato, el espectáculo y la escritura, la imagen y el pensamiento. La serie de términos que acabamos de extender remite a una dimensión intersticial que también es propia del cine y sus objetos fabricados con la memoria propia de las máquinas. Más que de unicidad, de consistencia ontologica, cuando de cine se trata se hace imprescindible convocar una duplicidad y esas mencionadas tensiones constitutivas, a las que debemos agregar al menos otra fundante, estrechamente relacionada con las anteriores, que articula y confronta lo visible con lo invisible. No es otra que aquella conocida en el lenguaje de cineastas y espectadores como campo y fuera de campo, puesta en operaciones de modo eficaz desde los inicios mismos del así llamado cine clásico.

Lejos de pertenecer por entero al terreno de lo visible, el cine funda su poder en el intervalo de esa relación opositiva, invirtiendo incluso lo que podría ser esperable de acuerdo a ambos términos. A pesar de lo previsible, de que lo visto llame al conocimiento y lo no visto a su desconocimiento, muchas veces en la pantalla lo visible no es

convocado de inmediato al territorio del sentido, mientras lo invisible permanece enigmático, sino más bien lo que ocurre es lo contrario. El sentido se afirma en lo invisible (por ejemplo, apoyado en lo que arriba desde lo audible, lo que aporta acaso el ejemplo más obvio), mientras el misterio reposa en la manifestación de lo visible, en tanto esto no es plenamente comprensible sino la manifestación visual de algo reacio a ser absorbido por el campo de lo que puede entenderse. Lo dado a ver no se agota en su legibilidad, sino que deja un resto que trabaja en el espectador, afectándolo, desbordando cualquier incorporación completa al campo de lo inteligible (Comolli, 2007, 2010). Lo perturba como una presencia inquietante, irreductible. En cierto sentido, en la medida en que se sostiene este punto de inquietud, seguimos como en el mismo comienzo del cine; a pesar de las continuas maniobras para jugar el papel de sujetos avisados, de espectadores expertos o incluso distraídos por la poca expectativa de novedad alguna, asomándonos ante la pantalla para interrogar eso que no puede ser capturado plenamente, sino que por el contrario, nos captura. Nuevamente, como siempre, la vieja pregunta es renovada: ¿Qué cosa es ésta a la que seguimos llamando cine? ¿No será la manifestación de algo que desafía explicaciones, que sólo reafirma la voluntad de seguir preguntando, de seguir viendo películas? Uno de los efectos del contacto con las instalaciones fílmicas de Denegri es el dar otro sentido al "ver películas", restituyendo su materialidad. Se trata de ver las cintas en operación junto a lo que estas se permiten proyectar bajo ciertas circunstancias en riesgo. Campo y fuera de campo no dejan de actuar, sino que se desplazan hacia ángulos insólitos y cambiantes de los distintos segmentos del espacio exhibitivo oscurecido. Todo hace caja negra, todo eventualmente puede hacerse pantalla, incluido el cuerpo

del observador implicado de modo hasta físico.

Sin intentar que esto opere como una definición, puede afirmarse que el cine es una máquina que fabrica objetos de memoria porque entre todas las tecnologías que ha inventado el hombre, es la primera y más efectiva en haber logrado que el tiempo pueda ser visible. Ver un film es ver el tiempo transcurriendo, con sus flujos y velocidades, sus corrientes y contracorrientes, ante nuestros ojos, bajo la forma de imágenes modeladas en su misma materialidad. Ya lo afirmaba André Bazin hace más de medio siglo, insistentemente: como lo había hecho la foto con recortes de espacio, el cine embalsama fragmentos de tiempo. Los registra, los preserva, y los restituye en la proyección. En estas instalaciones, por la acción visible y audible de los aparatos ubicados estratégicamente en las zonas de deambulación, ese tiempo se redobla en tiempo de funcionamiento de las máquinas, siempre inestable, y de la conquista de una imagen en movimiento que trae el pasado al encuentro del observador de modo intermitente.

Estamos acostumbrados a pensar la memoria como una facultad psíquica o un trabajo de sujetos, sean individuales o colectivos. Pero la memoria –nadie debería asombrarse a esta altura, escribimos textos como éste en un artefacto que la posee y la mide en *megabytes* – también es atributo de objetos y de máquinas. En los últimos años ha insistido en esto el filósofo Bernard Stiegler: así como hay una memoria genética, que pasa de una criatura a otra a lo largo de generaciones, y otra memoria biográfica y social, que opera en la psique individual y el intercambio simbólico de las comunidades, también debemos tomar en cuenta que existe una memoria técnica, radicada en los objetos. Una memoria vestigial, que se puede observar desde las más simples herramientas del paleolítico hasta nuestras veloces y memoriosas

computadoras con sus crecientes placas RAM y discos duros. El cine es, entre todas estas producciones la que más ha extraído esta conexión con la memoria haciendo de los films no sólo objetos de memoria, sino también oportunidad de reflexión sobre ella. Y más allá de la operación del simple registro, preservación y restitución de pedazos de tiempo, la memoria se ha expandido como trabajo en curso muy especialmente en el terreno de lo que conocemos como ficción.

Para acceder a la complejidad de los objetos de memoria que el cine produce, ante todo es preciso romper con un lugar común largamente difundido que, aunque desde hace tiempo no le adjudicamos mucha validez conceptual, se ha arraigado como imagen repetida dentro de las percepciones comunes de cine y fotografía. Todavía seguimos leyendo u oyendo que la fotografía remite al pasado, mientras que el cine nos conecta con cierto presente, aunque más no sea el tiempo de su proyección. Es preciso romper la convención: el cine no nos instala en un presente, sino en un torbellino de tiempos que se intersectan, se cuestionan, se superponen de un modo altamente enigmático. El simple artilugio del *flash back,* en los orígenes mismos de lo que luego nos acostumbraríamos a llamar cine clásico, llama ya al interrogante, cuya localización convenimos en precisar de acuerdo a ese pasado dorado y perdido. Pero lo que vemos es tal vez la imagen del recuerdo actual de la mujer, o quizás otra proveniente –como Borges insistía que ocurría en la memoria reiterada de un hecho– de la última vez que había recordado a su hombre. Incertidumbres del tiempo, de la memoria, ya asociadas a un cine que en ese momento se lanzaba a organizar narrativamente su espacio y tiempo en una empresa de altísima eficacia ficcional y narrativa.

En la instalación fílmica titulada *Eramos esperados,* la escena

primaria de la salida de la fábrica en el primer film proyectado en una sesión paga por los hermanos Lumière se yuxtapone a la tan célebre como presuntamente apócrifa película fundacional del cine nacional: la bandera argentina. El itinerario dispuesto por el artista hace a la capacidad del cine de registrar la historia visible del siglo veinte, hasta sus eventos más traumáticos (represiones y masacres reiteradas, recuperadas por las pantallas ficcionales o documentales) sino también evoca las ilusiones motoras y perdidas. El sueño de una Argentina industrial, de un cine de estudios, de una integración de progreso, máquina, espectáculo y espectadores plenos.

El cine clásico se extendió por todo el pasado humano con audacia. Implantó incluso otras formas de pensar y de rememorar ese pasado. No solamente el correspondiente a sus registros desde los fines del siglo XIX, sino el pasado entero de la humanidad, imaginado por completo desde el paleolítico hasta la misma fecha de su partida de nacimiento. Las cavernas, el antiguo Egipto, Roma o el Medioevo contaron con nuevas, poderosas e inventivas imágenes, tal como las historias bíblicas o los cuentos maravillosos. La historia del cine, ese gigantesco devorador de argumentos, se construyó con millares de films atravesando –y construyendo una serie de poderosas imágenes– la historia entera del hombre, y sus historias. Así como el *flash back* fue en un relato cinematográfico la manifestación de una irrupción, de un fluir distinto, discontinuo, en el devenir hacia adelante de la proyección, convirtiéndolo en una incrustación retrospectiva, el mismo decurso del cine tuvo el carácter de una decisiva irrupción que reordenó –más del costado de la imaginación ficcional que del registro testimonial– la visión que del pasado, cercano o lejano, fáctico o imaginario, que tuvieron las masas del siglo XX. En esa plenitud, que es una de las

aspiraciones fundamentales del cine clásico, esta capacidad de ser una máquina del tiempo fabricante de memoria fue explotada hasta el delirio. Un delirio asociado sin duda a alguna voluntad de poder. El auge de ese cine de masas fue también el de la propaganda de masas. El esfuerzo totalizador no quedó a salvo de la tarea de moldeo llevada adelante por los totalitarismos de esas décadas. El campo no podía convocar a su contracara, en un fuera de campo que fue leído, como suele ocurrir, un poco tarde, a destiempo. Pero pronto aparecerían unas fisuras, por donde podría emerger otro tipo de memoria. En lugar de la plenitud del campo y contracampo, el campo de lo visible comenzó a presentarse bajo un signo interrogativo. Lo dado a ver empezó a ser más inestable, seguramente más inquietante que aquella dimensión afirmada por las imágenes que todo lo podían instalar en la imaginación de las multitudes. Esa nueva dimensión que brotaría de la misma conciencia de una fragilidad constitutiva sería uno de los rasgos básicos de lo que entendemos como cine moderno. Curiosamente, y a pesar del gesto que presuntamente desde lo experimental se apartaría de aquellas premisas, algo del sueño del cine clásico argentino se filtra a través de la dimensión colectiva que se evoca en Cine de Exposición. Además, de una manera lateral y corrosiva se evoca en la novela familiar del artista, interpelada en varias de las piezas, pero que en *Día uno* estalla, institución paterna y escolar mediante, en el entramado asfixiante que liga historia individual y colectiva, represión y liberación por el poder reparatorio de la imagen.

Cine de exposición recompone la relación entre cine y memoria al filo de la dimensión traumática. Y esa zona oscura de la memoria que pone en funcionamiento a la par de sus andamiajes maquínicos puede evocarse con la figura de una sombra. Raúl Ruiz, apelando a una vieja

tipología vikinga de las sombras, ha aludido que el cine no solamente se adentra en un territorio espectral y requiere de las sombras como su materia constitutiva, sino que despliega particularmente lo que los vikingos denominaban la "sombra huesuda". Una sombra que nace a partir del esqueleto humano y que permite que los cuerpos se puedan erguir y moverse. El efecto de conjunto que el espectador advierte al deambular, observar y hasta *operar* en algunos de los recorridos propuestos por *Cine de exposición* presenta esta poderosa conexión con esta idea de sombra. Señala Ruiz:

> "Si el film arquetipo puede manifestarse es gracias al alma de los huesos, esa catedral gastada (...) El film evidente, el film que realmente vivimos, dirán los positivistas, está hecho de una materia compuesta de celuloide y de una película fabricada a partir de un caldo de huesos de caballo, es por eso, dice mi superstición, que esa alma tiene larga vida y es por eso que sus huesos serán duros de roer." (Ruiz, 2013:440).

Si alguna experiencia contemporánea ha ido a la médula misma de esa alma de los huesos que según el cineasta chileno, es la propia del cine, es esta serie de instalaciones fílmicas que instala un gozne entre apertura de lo cinematográfico a nuevas formas de vida artística y recupera, de una tecnología que desde muchos ángulos se juzga como obsoleto, un complejo campo de significancia abierto a los efectos del arte y la técnica sobre los sujetos contemporáneos.

Referencias

ARIAS Herrera, Juan Carlos. *La vida que resiste en la imagen.* Cine, política y acontecimiento. Bogotá, Editorial Javeriana, 2010.

AA.VV. *Cine de exposición.* Instalaciones Fílmicas de Andrés Denegri. Espacio Fundación OSDE, Buenos Aires, 2013.

BELLOUR, Raymond. *La querelle des dispositifs, Cinémas, Installations, Expositions*, Paris, POL, 2012.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen.* Buenos Aires, Katz, 2007.

BISHOP, Claire, *Installation Art.* London, Tate Publishing, 2005.

BURGIN, Victor, *Ensayos*. Barcelona, G. Gili, 2002.

_____. *The Remembered Film*. London: Reaktion Books, 2004.

COLLADO, Esperanza. *Paracinem:* La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas, Madrid: Arte y Derecho, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver y poder.* Buenos Aires: Nueva Librería-Aurelia Rivera, 2007.

_____. *Cine contra espectáculo.* Buenos Aires: Manantial, 2010.

DE BAECQUE, Antoine. *Cinéphilie.* L'invention d'un régard. Paris: Fayard, 2008.

DURAN, Mauricio. *La máquina cinematográfica y el arte moderno*. Bogotá: Editora Univ. Javeriana, 2009.

FAROCKI, Harun. *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

HETHERINGTON, Kevin. *Badlands of Modernity.* Heterotopia and

Social Ordering. London: Routledge, 2002.

KAYE, Nick. *Multi-Media.* Video, Installation, Performance. London: Routledge, 2007.

KOCH, Gertrude; PANTENBURG; VOLKER & Simon Rotholer, *Screen Dynamics*. Mapping the Borders of Cinema. Wien: Synema, 2012.

LA FERLA; REYNAL, Sofía, *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Libraria, 2012.

LEIGTON, Tanya. *Art and the Moving Image.* London: Tate, 2009.

MACHADO, Arlindo. *El sujeto en la pantalla*. Barcelona: Gedisa, 2009.

MACIEL, Katia. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

MEEK, Allen. *Trauma and Media.* Theories, Histories and Images. London: Routledge, 2010.

MONDLOCH, Kate. *Screens*. Viewing Media Installation Arts. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2010.

QUINTANA, Angel. *Después del cine*. Barcelona: Acantilado, 2012.

PAÏNI, Dominique. *Le temps exposée:* le cinéma de la salle al musée, Cahiers du cinéma, 2002.

PARENTE, André. *Cinema em Transito.* Rio de Janeiro: ContraCapa, 2012.

REES, A. L. et alt. *Expanded Cinema*. Art, Performance, Film. London:

Tate Publishing, 2011.

RUIZ, Raul. *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Univ. Diego Portales, 2013.

SCHÉFER, Jean-Louis. *L'homme ordinaire du cinéma.* Paris: Editions de l'Etoile, 1997.

SENALDI, Marco. *Doppio Sguardo*. Cinema e Arte Contemporanea. Milano: Studi Bompiani, 2008.

STIEGLE, Bernard, *La técnica y el tiempo III.* El tiempo del cine y la cuestión del malestar. Hondarribia: Ed. Hiru, 2004.

Oscar Muñoz e o Rumor de uma Imagem que se Des-Dobra

Danusa Depes Porta

Como pensar o mundo contemporâneo buscando a potência do seu devir-imagem?

As *protografias* de Oscar Muñoz se acercam da vida das imagens. Assim, falar do tempo da imagem faz com que pensemos também em sua desaparição. Quer dizer, em seu corpo e em suas substâncias temporais. E da vida e da morte das imagens passamos à vida e à morte de quem produzimos e observamos imagens e a quem essas imagens representam.

Não existe uma só imagem que não implique, simultaneamente, olhares, gestos e pensamentos. Todas as *imagens do mundo* são o resultado de uma manipulação, de um esforço voluntário no que intervém a mão do homem. A questão é, mais precisamente, como determinar, a cada vez, em cada imagem, o que a mão tem feito, como o tem feito e para quê, com que propósito teve lugar à manipulação. Ante cada imagem, o que deveríamos nos perguntar é como (nos) olha, como (nos) pensa e como (nos) toca a cada vez. Entretanto, é patente que a obra de Muñoz mais que ilustrar uma interpretação preexistente sobre a transmissão de imagens, oferece uma matriz visual para *démultiplier*[222] suas demandas possíveis de

interpretações, já que as imagens portadoras de *sobrevivências* – *Nachleben*, nos termos de Aby Warburg[223] –, não são mais que montagens de significados e temporalidades heterogêneas.

É importante notar que Aby Warburg foi o primeiro a fazer da *sobrevivência* (*Nachleben*) o motivo central de uma multiplicidade de aproximações como via possível para descrever a paradoxal "vida" (*Leben*) das imagens. A partir desse posicionamento heurístico, ele nos propõe uma maneira de interrogar, no coração mesmo de sua história, a memória atuante nas imagens da cultura. Disso nasce um saber novo e a convicção de que todas as forças não são mais do que uma *função do tempo*. É um conhecimento por montagem que o projeto de Warburg põe em prática de modo tão assombrosamente contemporâneo. É um gesto de apreender uma imagem colocando-se à escuta de seu tom temporal, essa polirritmia de que está totalmente tecida, que melhor pode ser expressa na assertiva de Warburg: *as imagens sofrem de reminiscências*.

George Didi-Huberman, historiador e filósofo de arte francês – exegeta importante da obra de Warburg– acentua a pertinência do método ao afirmar: "Meu sonho seria fazer uma arqueologia do saber visual". Como antecipa Walter Benjamin em seu ensaio "*Ausgraben und Erinnern*" ("*Excavación y recuerdo*"), em *Denkbilder* (2010), pode-se estabelecer um paralelismo entre o novo papel do historiador e o do arqueólogo, cujas investigações focalizam fragmentos que intervêm e contaminam o significado da história mediante sua relação com o espaço exterior. Trata-se de excogitar a sismografia dos tempos movediços. O espessar temporal das coisas é um princípio aqui, para reconhecer nos produtos residuais o rosto que o mundo dos objetos mostra. A arqueologia psíquica das coisas será a teoria de uma memória

crítica. O modelo de escavação arqueológica revela em Benjamin (2010) uma concepção dialética da memória. A memória está, certamente nos vestígios que atualiza a escavação arqueológica, mas ela é também a substância mesma dos solos, nos sedimentos revoltos pelo rastro do escavador; está no presente inclusive da arqueologia, em sua prospecção, em seus gestos metódicos ou em seus gestos de tatear, em sua capacidade de ler o passado do objeto em seu solo atual. O que vem deste momento, dessa dobra dialética, é o que Benjamin chama uma *imagem*. "Cada apresentação da história (*Gerschichtsdarstellung*) deve começar ao amanhecer" (2006), já que é uma imagem que libera primeiro o despertar. Por que uma imagem? Porque na imagem o ser de desdobra: cintila e, ao fazê-lo, mostra –por muito pouco tempo – a matéria com que é feita. A imagem, portanto, não é a imitação das coisas, mas o intervalo feito visível, a linha de fratura entre as coisas. Aby Warburg (2009) já dizia que a única iconologia, para ele, era uma iconologia dos intervalos –"região de inquietude perpétua" (*der Región ewigen Unruhe*). É que a imagem não tem um lugar assinalável de uma vez por todas: seu movimento aponta a uma *desterritorialização* generalizada. A imagem pode ser a uma só vez material e psíquica, externa e interna, morfológica e informe, plástica e descontínua: uma dialética da imagem que libera toda uma constelação, como um fogo de artifício de paradigmas. Tudo isso aparecendo no umbral do figurado (*Schwelle*).

Estes argumentos ilustram a sequência de imagens montadas nesta topografia das quais uma pequena parte delas se mostra nesse momento. Imagem é o que aparece. Aqui nos encontramos com o problema. Este intervalo é o nascimento da vida. A vida começa a aparecer neste universo. Ela aparece como um pequeno intervalo. Este pequeno

intervalo é construído por dois lados. Um lado chamado ação e outro lado chamado reação, e um meio chamado *intermezzo*. Ficamos neste ponto e demonstraremos a motivação adiante. Basta isto: a imagem não é a imitação das coisas, mas o intervalo feito visível, a linha de fratura entre as coisas.

Qual é o *status* da imagem anterior ao momento em que é detida para a posteridade?

Essa imagem, ou melhor, esse *estado* da imagem, seria como o de uma fotografia em potência, uma fotografia incipiente: uma *protofotografía*. Oscar Muñoz tem mantido uma relação estreita com a disciplina fotográfica, mas trata-se de uma relação que poderíamos denominar tangencial, porque, apesar de toda sua obra referir-se a aspectos da fotografia, quase nunca a utiliza como o resultado final do processo. Desde os anos 1970, Muñoz referenciava a fotografia, sem acudir a ela como suporte da imagem. A reconsideração do suporte foi uma preocupação central do trabalho de Muñoz durante os anos 1990 e uma forma de romper com uma aproximação mais convencional da criação artística.

A série *Narcisos*, cujas primeiras versões foram realizadas no princípio dos anos 90, pode ser considerada uma das mais paradigmáticas da produção de Muñoz. *Narcisos* foi uma obra chave nesta busca por desmaterializar o suporte da imagem fotográfica. Muñoz desenvolve uma técnica inédita na história da arte anterior e posterior: imprimir sobre água. As imagens na história da fotografia nasciam em água, no banho químico que fixava os sais de prata em diferentes gradações de intensidade provocadas pela ação da luz. O

suporte foi uma necessidade incidental, se requeria de alguma superfície que pudesse receber a imagem e mesmo que o suporte mais usado devido a suas características físicas e ao seu baixo custo terminou sendo o papel, muitos outros materiais foram utilizados, como o vidro, o bronze ou a porcelana.

Vale a pena fazer uma breve descrição do processo: uma tela de serigrafia é preparada com um autorretrato do artista. Um recipiente quadrado de vidro ou acrílico se enche de água até a borda. Com a ajuda de uma brocha, o artista cola pó de carvão vegetal na seda e através dela o retrato, feito em pigmento negro, se deposita na superfície da água e não cai ao fundo devido à tensão superficial. Cada recipiente é preparado pela artista de maneira diferente: em alguns há somente água, mas em outro deposita suavemente cópias de mapas, cartas, quadrados de azulejos ou outras imagens que flutuam na superfície. Muñoz sempre realiza várias imagens de maneira simultânea, sugerindo que, para um mesmo sujeito, as contingências da vida fazem que o desenlace seja sempre distinto. Durante a exposição, a água se evapora e a imagem sofre mudanças devido ao calor e a vibração, até que finalmente fica depositada, já seca, no fundo da bandeja. Em seu título, esta série evoca o mito do mesmo nome, o qual tem sido usado reiteradamente para interpretar sua obra. O artista tem se referido às etapas do processo como alegóricas das fases do indivíduo pela sua vida: a criação, no momento em que o carvão toca a superfície da água (a imagem nasce na água); a vida, que corresponde às mudanças que se dão durante a evaporação; e a morte, no momento em que o pó finalmente descansa seco no fundo do recipiente, seu berço e sua mortalha. O resultado, que o artista chama *Narcisos secos* (1994), é ao mesmo tempo a imagem final e a morte do processo: os despojos de uma

fotografia que teve uma vida depois de ter sido fixada para a posteridade. Neste sentido, os *Narcisos secos* são o testemunho de uma dupla morte da imagem.

O uso do vídeo ao final dos anos 1990 proporciona a Muñoz uma ferramenta que lhe permite estender ou repetir indefinidamente o processo, com o qual situa a imagem fotográfica em um suporte realmente imaterial, composto de informação traduzida em feixes de luz. O vídeo de Muñoz, entretanto, descarta a narratividade e se centra na característica ontológica do cinema –o desenvolvimento da imagem no tempo– e utiliza a técnica essencial do meio: a montagem.

Sua primeira obra em vídeo foi *Narciso* (2001-2002) em que encenava dramaticamente o processo proposto nos *Narcisos* –cuja evaporação era imperceptível ao olho humano–, ao fazer desaparecer a água em uns poucos minutos. Como em *Narcisos,* um autorretrato flutua na superfície da água. Mas o círculo fundo e o som de água corrente assinalam que se trata de uma pia e antecipam para o espectador o que será o destino da imagem. Na realidade, trata-se das imagens: a do sujeito e a de sua sombra, que se forma no fundo branco do recipiente de porcelana. Ao final, quando as duas imagens estão por coincidir, já é muito tarde: se fundem em uma só mancha que, desfigura, desaparece pelo ralo da pia.

Narciso executa as metamorfoses de uma figura em uma duração real. Ainda que, ao recompor suas partes separadas, busque sua unidade através da eterna mudança e retorno, a duração real, concreta e movente, permanece ininterrupta. A imagem reclama a configuração de elementos, sucede a negociação de suas sínteses. Surgem acontecimentos inesperados, imprevisíveis –o sem forma nos comove. Além disso, "ninguém mais crê na identidade ontológica entre o

modelo e a imagem, mas todos concordam em que a imagem nos ajuda a recordar o sujeito e a preservá-lo de uma segunda morte espiritual" (Bazin, 1960).

Esta terrível metáfora reapareceria depois em *Líneas del destino* (2006), cujo título parece sugerir esta mesma interpretação. A palma da mão do artista contém uma pequena quantidade de água onde é possível ver o reflexo tremeluzente, que se vai fazendo quanto mais à imagem nasce na água, no entanto esta *protografia* nunca consegue fixar-se.

Sua cara se reflete em uma mão de água. A água foi derramada na mão. Ele se somou ali. A cara lhe aparece na mão. Ou a água nasceu na mão, das dobras da mão. Seguiu nascendo até quando não coube mais. Mão até deixar de crescer. Ele pôs a mão em forma de conter água e adiantou os olhos para olhar a medida. Em sua água se formou sua cara. A cara surgiu até ficar flutuando, vibrando sobre a água. No fundo da água, da cara, estão desenhadas as linhas da palma. Umas fontes com as quais ele nasceu. Ou as dobras que lhe nasceram à mão ao formar-se pela água. A cara nasceu na água que brotou dessas raízes da palma.

Como fazer com que a fotografia não detenha esse instante, que o retrato não dê morte à imagem, mas que prolongue sua existência?

Uma mão tenta definir os traços de identidade de um retrato, mas o meio utilizado (a água) e o suporte (uma lousa de cimento iluminada) conspiram para que essa simples tarefa não possa completar-se. Quando o pincel consegue desenhar uma parte do fugaz autorretrato, o resto já se evaporou, mas a mão segue incólume em seu incessante

processo, motivada ao que parece por uma obstinada tenacidade. Muñoz intitulou esta obra *Re/trato* (2003), palavra composta que em sua dupla acepção fala do retrato e da intenção reiterada. Como em obras anteriores, esta obra faz referência ao mito de Narciso, que morre na vã tentativa de tomar para si o reflexo de um eu não reconhecido, mas também ao de Sísifo, condenado a uma tarefa eterna, consciente de que seu esforço será em vão, pois quando está a ponto de alcançar sua meta o destino o obriga a voltar ao ponto de partida. O processo sempre frustrado ou postergado de autodefinição proposto em *Re/trato* é ampliado ao público em *Proyecto para un memorial* (2004-2005), no qual uma mão tenta desenhar os rostos de cinco indivíduos, cada um em uma tela de vídeo diferente. Deles só se sabe que já estão mortos. Trata-se de figuras anônimas que pouco a pouco se desvanecem ante o espectador, que atua como testemunha do processo de criação e também de destruição, ou melhor, de desaparição.

Em um contexto social em que o verbo "desaparecer" tem uma conotação claramente política e em que cada ato de violência é rapidamente substituído nas notícias por um mais recente, a morte do indivíduo tende a dissolver-se na estatística; estes retratos anônimos resistem a não estar mais, recusam cair na dupla morte que supõe o esquecimento.

Entretanto, em Muñoz o deslocamento da memória ao esquecimento não é um evento traumático, mas um que transcorre como um *continuum* da ordem natural e da ordem social. Os rostos não são apagados, nem violentados, mas simplesmente se esfumam. O memorial, em *stricto sensu*, como esforço para fixar uma imagem, se desfaz, se revela como projeto impossível.

Um memorial é um objeto que serve como foco para rememorar

uma pessoa ou evento. Usualmente se utiliza o termo referindo-se a edifícios onde se comemora um fato ou um personagem histórico. Mas outra das definições de memorial é o de apontamento no qual constava todo fato de um pleito ou causa. O memorial proposto por Muñoz é mais condizente com essa segunda acepção, no sentido de que apresenta imagens de indivíduos condenados a desaparecer no esquecimento: o ato de monumentalização histórica (ou de memorização) de Muñoz consiste em opor-se a esta operação de esquecimento histórico, propondo a persistência da imagem como um memorial de agravos lançados ao Estado da esfera pública: estes indivíduos, extraídos da massa estatística, se negam a desaparecer da história.

Portanto, a chave do *Proyecto para un memorial* parece estar não tanto no que Muñoz pinta ou desenha, e que se dissipa com o passar do tempo. A chave da vida da memória está no autor mesmo, em sua tensão contra o processo do esquecimento, o qual ele assume e enfrenta não como uma irrupção, ou como uma ameaça, mas como parte do devir-humano, sempre conflituoso. O artista mesmo é aqui o portador da memória, a qual eventualmente resulta intacta no exercício de reconstrução incessante do rosto dos sujeitos que ele não quer que outros esqueçam, o que talvez não queira ou não pode esquecer ele mesmo. Por isso, a mão não encontra sossego. O artista da memória que reconstrói, mas ao mesmo tempo encontra nela um profundo impulso libertador. Porque, enquanto houver mãos que desenhem, que resistam ao esquecimento, haverá vida e haverá memória atrás dos escombros que vai deixando a guerra.

Aliento (1995) é uma série de retratos impressos em foto-serigrafia de gordura sobre espelhos metálicos, dispostos à altura do observador.

Os espelhos aparecem vazios à primeira vista; a impressão só se revela quando o espectador, depois de haver se reconhecido, respira sobre o espelho circular. Nesse efêmero instante, a imagem refletida é substituída pela imagem impressa (fotografias tomadas dos obituários) de alguém já desaparecido que retorna fugazmente graças ao sopro de vida do observador.

A aparição instantânea e quase fantasmal de sete retratos de pessoas mortas em *Aliento* é um ato de antigas significações sagradas. O espectador com seu alento recria a imagem invisível, mas só por um instante. Na obra de Muñoz, o espectador toma o lugar de Deus por um instante: sopra o inanimado para insuflar vida. Mas há um sentido a mais: se na tradição bíblica o homem é imagem e semelhança de seu criador, o espelho encara o espectador como criador, com a serigrafia de gordura, sua imagem e semelhança. Ali se encontra ele, vivo e cheio de alento, com sua representação, a fotografia do morto como seu reflexo. É sua potência pessoal a que atua para que a aparição instantânea seja um ato criativo: torna presente o corpo do ausente. O corpo dos desaparecidos, aqueles anônimos que diariamente povoam os jornais. O sangue, os rostos e rastros das violências. O trabalho de Muñoz tem um profundo sentido histórico e político. O desaparecimento, inviabilizado pela força do costume, está incerto no espelho onde refletimo-nos, que só com nosso alento se faz presente. Mas somente por um instante, porque ante seus olhos se desvanece a imagem incômoda e fantasmal do desaparecido.

A sobreposição do espectador na imagem do outro reaparece em *Ante la imagen* (2009). Muñoz se interessa pela origem do primeiro autorretrato na história da fotografia, realizado por Robert Cornelius em 1839, e decide utilizar esta imagem gravando-a na superfície

reflexiva de um espelho comum. Como se fosse um daguerreotipo, a versão de Muñoz requer que manipulemos a peça e ao fazê-lo mostra nossa imagem sobreposta ao autorretrato de Cornelius. Apesar de ter sido reproduzida de maneira sistemática (uma edição de cinquenta), cada peça é diferente, e será mais, com o passar do tempo, uma bela e terrível metáfora do correr da vida. O verdadeiro sujeito de *Ante la imagen* não é o Robert Cornelius, mas o momento em que a imagem de um ser humano, registrada pela câmera obscura, foi fixada para a posteridade. Cornelius conseguiu deter pela primeira vez a imagem de um ser humano. Oscar Muñoz a libera e a devolve ao tempo, lhe dá condição existencial e a faz retornar a um estado de fluxo, vulnerabilidade ao deterioro, como a vida mesma.

Em *Ciclope* (2011) Muñoz utiliza um recurso em sua busca constante para *des-fixar* a imagem: dissolvê-la. A projeção de vídeo mostra um recipiente branco circular com um círculo preto no centro. Visto mais de perto nos é revelado como uma poça na qual há um redemoinho de água. Periodicamente uma mão entra no plano da projeção e introduz uma fotografia na água, cuja imagem se dissolve imediatamente. A acumulação de imagens dissolvidas vai tingindo a água pouco a pouco, conformando um enorme olho negro que devolve toda imagem que entra nele. Este olho é também o olho único da câmera, que tudo concentra e tudo fixa. Em seu incessante fluir, o círculo de pigmento negro está composto por todas as fotografias que foram ou que puderam ser, um grande magma *protográfico*. *Ciclope*, este olho/câmera que tudo devora, parece refletir sobre a relação entre ver e recordar, entre o olho e a memória.

Oscar Muñoz disse que uma das constantes em seu trabalho tem sido tratar de "decompor o instantâneo": aquele que dura, produz-se ou

consome-se em um instante. Sua busca tem como insígnia: opor-se a uma cultura do imediato. A fotografia, antes de ser fixada, era a imagem do tempo em fluxo. Muñoz recupera este tempo fluido que a fotografia congela ao estender indefinidamente o instante para postergar ou impedir sua fixação.

O recurso da dissolução é retomado de maneira contundente em *Sedimentaciones* (2011). Fazendo referência a um quarto obscuro de fotografia analógica, *Sedimentaciones* nos apresenta uma mesa de revelação na qual há um grande conjunto de fotografias organizadas em filas, e entre elas várias folhas em branco. As fotos são muito variadas e incluem desde imagens que formam parte do acervo universal até imagens muito particulares para o meio colombiano, fatos pessoais do artista e fotografias anônimas e genéricas. Há duas bandejas de revelação em cada esquina oposta. Uma mão toma uma fotografia da mesa e a mete em uma bandeja plástica cheia de líquido onde a imagem se dissolve, o papel sai branco ou é situado aleatoriamente em uma das filas. No extremo oposto da mesa, outra mão toma um dos papéis vazios e o desliza na outra bandeja. Ao tirar o papel, a imagem magicamente se reconfigura nele; a mão situa esta imagem na fila de fotografias. O processo recomeça na outra esquina, e assim, de maneira alternada, assistimos a uma incessante vida e morte da imagem.

(Sobre)viver o balanço entre a existência e a não existência, o vaivém de temerosas investidas a um fantasma para deixar que a sua voz fale: pôr à prova a fragilidade de um sopro e o evanescente reflexo de um rosto. Assistir à desagregação dos rastros que fazem *sobreviver* às coisas e que dão lembranças aos fatos. Passar da plenitude ao vazio. Chegar à constituição íntima das imagens, a suas partículas elementares, a seu grau zero. A voz dessas imagens que languidamente

nos reenviam não ao cadáver de um corpo inerte, mas ao próprio cadáver da representação. Ou sua morte e ressurreição: o paradoxo do traço que desenha e se apaga em um ciclo incessante, a mancha que se faz visível e invisível. Mas, quando se pensa fotografia, pensa-se também na experiência de um processo performativo que se bifurca: a ação do artista e a própria vida da imagem.

Muñoz demonstra que a fotografia não é a versão morta das coisas, mas a versão viva de uma coisa outra que se desenvolve segundo seu próprio metabolismo: essa imagem viva se conjuga então na duração e na finitude. Falar do tempo da imagem faz com que pensemos também em sua desaparição. Quer dizer, em seu corpo e em sua substância temporal. E da vida e da morte das imagens passamos à vida e à morte de quem produzimos e observamos imagens e a quem essas imagens representam. Porque as imagens não são mais que telas em que projetamos nossa identidade e nossa memória. Quer dizer, o que somos. Ou o de que somos feitos.

Neste ponto, gostaria de voltar ao problema inicial, a respeito desse intervalo onde nasce a vida. Muñoz olha seu mundo contemporâneo com a acuidade sempre voltada por imensa investigação no *espessor* do tempo, articulando poeticamente suas imagens do presente a uma energia que extrai das sobrevivências. As imagens estão aí para reaparecer ou transparecer algum resto ou resíduo. Muñoz nos fala da capacidade que têm as imagens para reter a memória quando ela mesma perdeu a sua própria potência: sua potência de exceção, de sintoma, de protesto em ato. A imagem à qual nos convida ele consiste em fazer surgir os momentos inestimáveis que sobrevivem, que resistem a tal organização de valores.

Estas “imagens intermitentes” podem ser vistas não só como

testemunhos, mas também como *predições* acerca da história política em devir. Não se pode dizer que a experiência foi "destruída". Sua obra nos interpela acerca da precisão do espírito, e o mistério da imagem como um resíduo da vida. Sobre esse *estado* da imagem como encontro com a vida e sua ruptura e a reafirmação do que se ausenta. Esta vontade de história é construída sobre si mesma e tonificada como interrupção – como o rumo de uma imagem que se diz-dobra.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Image et memoire:* écrits sur l'image, la danse et le cinema. Paris: Desclée de Brouwer, 2004.

BAZIN, André 1960 The Ontology of the Photographic Image. *Film Quartely*, v. 13, n.4. Disponível em: <http://artsandsciences.sc.edu/hist/hc/bazin_ontology.pdf> Acesso em: 02 abr. 2016

BENJAMIN, Walter (1983). *Denkbilder:* imágenes que piensan. Madri: Abada, 2010

_____. *Passagens.* São Paulo: IMESP, 2006.

CADAVA, Eduardo & Nouzeilles, Gabriela. *The Itinerant Languages of Photography***.** London: Yale University Press, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2000). *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

_____. *Cuando las imágenes toman posición*: el ojo de la historia, 1.

Madrid: A. Machado Libros, 2008.

_____ (2002). *La imagen supervivente:* Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warbourg. Madrid: Abada, 2009 .

_____. *Remontages du temps subi:* l'oeil de l'histoire, 2. Paris, Minuit, 2010.

Museu de Arte del Banco de la República. *Oscar Muñoz:* protografias. Bogotá, 2011.

Hélio Oiticica: Cinema Subterrâneo

Beatriz Morgado de Queiroz

O artista brasileira Hélio Oiticica (1937-1980), integrante do Movimento Neoconcreto e reconhecido pela radicalidade de seus "parangolés"[224], foi também um grande pensador e propositor da arte no limite entre cinema, fotografia e literatura. Entretanto, muitos dos seus trabalhos planejados e experimentados nessas fronteiras, especialmente durante a década de 70, quando viveu em Nova Iorque, jamais foram concretizados ou apresentados publicamente em vida. Em seu *loft* novaiorquino lançou seu "*program in progress*" de estrutura aberta à invenção, que não teve tempo de desenvolver em vida.

Ao incorporar definitivamente a imagem cinematográfica a seu *campus* experimental, Oiticica realizou os *quasi-cinemas: Brasil-Jorge* (1971), *Agripina é Roma-Manhattan* (1972); *Neyrótika* (1973); *Über-Coca* (1973); *Cosmococa - programa in progress* (1973), *Helena inventa Ângela Maria* (1975) e *Norma Inventa La Benguell* (1975). Mas jamais foi reconhecido em vida por suas experimentações com a linguagem-cinema. Enquanto propõe essas experimentações, também produziu inúmeras reflexões acerca do cinema, entre cartas, escritos, anotações e críticas de filmes; formulou conceitos e elegeu seus cineastas prediletos.

Durante minha pesquisa de mestrado, percorri caminhos-

processos que, entre pessoas, lugares, textos, ideias e afetos, marcaram a presença do cinema na sua trajetória. A noção de "Hermenêutica do Artista" de Ricardo Basbaum guiou a possibilidade de pensar Oiticica como autor de sua própria vida-obra, considerando os textos deste como efeito e o instrumento dessa construção de si. Para abordar as experiências de Oiticica com o cinema, decidimos apresentar neste artigo um recorte da dissertação, abordando o desenvolvimento do conceito de *nãonarração* do artista.

A análise deste conceito pode contribuir para um reflexão no campo híbrido entre o cinema e a arte. A *nãonarração* funda sua recusa ao código narrativo e à ilusão criada pelo movimento dentro da tradição do cinema. Investigamos a experimentação dessa concepção tanto em propostas vivenciadas pelo artista na realização de seus *quasi-cinemas* quanto em seus textos críticos, a partir da década de 1970. Apontaremos como Oiticica desenvolve estratégias não narrativas em suas experiências-cinema, entre as quais podemos destacar: a desconexão entre som, diálogos e imagem; a construção de personagens e imagens que não representam; o improviso e a noção de programa *in progress*.

Negar qual cinema?

Acreditamos que o conceito de *nãonarração,* formulado explicitamente por ele, em 1973, para designar-posicionar *Neyrótika*, não se restringe a essa proposição. Todos os outros *quasi-cinemas* realizados pelo artista seguem a linha não narrativa. Em 1969, quando viveu em Londres, Oiticica escreveu o plano para sua primeira experiência-cinema: *Nitrobenzol & Black Linoleum*, onde encontramos a semente da concepção da *nãonarração*. Nesse primeiro impulso de

propor uma “linguagem”, deixou claro qual cinema ele recusaria por toda a sua trajetória. Este, entendido aqui como *forma cinema*, está ligado à indústria do entretenimento que naturaliza uma configuração padrão supostamente estável e imutável ao cinema.

Sem dúvida, estabeleceu-se um lugar que incontestavelmente associamos ao cinema. As salas escuras em que se paga para assistir, sentado em uma poltrona, filmes narrando uma história de aproximadamente 120 minutos por meio de imagens em movimento são um desses lugares-comuns. Mas será que ele sempre foi assim? Aspectos arquitetônicos, técnicos e discursivos devem ser considerados quando pensamos em uma situação-cinema. Foi deslocando e questionando estes aspectos que Oiticica se lança nesse campo, negando a construção de narrativas a fim de experimentar um cinema não ilustrativo, que ele chamou de não narrativo.

Segundo André Parente (2009), o cinema como instituição levou mais de uma década após a sua invenção técnica para se cristalizar na forma como o conhecemos hoje, experimentando diversas configurações espaciais, temporais, discursivas, tecnológicas e espectatoriais. O surgimento de uma tecnologia para filmar e projetar imagens não determinou, portanto, o modelo que se tornou hegemônico. Não podemos cair na armadilha da “história” que naturaliza a *forma cinema* (conceito tecido por Parente) como a única maneira existente para se pensar-fazer cinema. Lançar-se às variações e rupturas a esse modelo, pressupõe entender cinema como um dispositivo complexo que compreende uma multiplicidade de configurações possíveis. Esse entendimento levou Oiticica a se aproximar dessa ”arte”.

Seu programa transforma cinema em *instrumento* experimental,

em que nada está definido *a priori*. Ele desloca as diferentes dimensões do cinema-dispositivo para afirmá-lo, não como uma "forma de arte" restrita à projeção de imagens fotograficamente belas, mas como "linguagem tão concreta quanto a sua forma concretizada"(AHO, tombo 0189.73). Seu desejo de negar a *forma cinema* vem do desejo-necessidade de construir-lançar novas possibilidades ao cinema-instrumento. Contra a instituição de um padrão cinematográfico narrativo, inaugura novos modos de produção de subjetividade no cinema que escapam ao modelo linear da representação. "Não acredito no que é narração" (AHO 0189.73), garante. Este artista sabe que as insistentes e ininterruptas tentativas de fazer cinema com narrativa-ficção, que persiste inclusive nos dias atuais, nunca deixarão de existir – assim como "pintar-se-ão pinturas-representação para sempre"–, entretanto, acredita que "isso não significa que a importância como descoberta dessas formas estereotipadas subsista porque não importa que sejam feitos, mas permanecem no lixo deixado de formas saturadas de linguagem etc."(AHO 0189.73).

Nitrobenzol & Black Linoleum

Como dissemos, muitas das estratégias adotadas ao concretizar a negação da *forma cinema* em suas proposições nova-iorquinas já apareciam em seu primeiro roteiro de filme *Nitrobenzol & Black Linoleum (N & BL),* escrito em 1969, em Londres. Marco zero de sua crítica ao audiovisual, este projeto, escrito em inglês, se organiza em torno de uma série de onze "ideias" que previam projeções de filmes simultaneamente em três telas, havendo ainda partes sem exibição de imagens, em que o foco se voltaria à plateia, totalizando 220 minutos de

experiência. Oiticica explica: *"é um filme-espetáculo, pois nem tudo se passa nas três telas; tem palco, interrupções e participação sempre da plateia; o lugar não poderá ter cadeiras fixas..."* (AHO, 0929.69).

Diferente de um roteiro cinematográfico "padrão", o plano de *N & BL* não continha apenas descrições do visual e do sonoro, pois iniciava-se com um *script* sobre como seria a participação do público em cada ideia. Logo na primeira ideia, seriam oferecidos lenços embebecidos de lolô à plateia. Ao propor um "filme" que não é feito apenas de "filme", mas também de proposições abertas ao espectador, queria questionar o caráter industrial do cinema. Seu *filme-espetáculo* não se reduz a exibição de um filme, pois trata acima de tudo de uma experiência ambiental "suprasensorial", onde a plateia era indiscutivelmente a protagonista. A importância dada à criação de um ambiente que previsse a participação do público será uma estratégias utilizadas para desestabilizar a estrutura fechada e linear do cinema. Tática que se confirmou no desenvolvimento de seu programa-*Cosmococas (CCs).*

Tendo "Londres como situação", Oiticica teve seu primeiro contato com o corpo eletrificado nos grandes festivais de rock e com o cinema *underground.* "Aqui em Londres vi, depois, "Chelsea Girls" do Warhol, o que me influenciou quanto a adotar cinema em minhas experiências; o filme é o mais genial que já vi, e Warhol criou mesmo uma linguagem-cinema", conta em carta (AHO, 0986.69). Um dos locais mais frequentados por Oiticica nesse período era o *Arts Lab* (AHO 1798.69), um centro de artes alternativo, onde o público assistia às sessões de cinema deitado em um espaço repleto de colchões, o que possivelmente o inspira na desconstrução da arquitetura da *forma cinema*. O contato

com a cultura *underground* marca para ele a necessidade de uma nova atitude estética, onde a clandestinidade da criação passara a ser fundamental e deveria ser expressa em filmes experimentais.

As diferentes *ideias* que comporiam a experiência-cinema em *N & BL* não se estruturavam de forma linear, como nas séries de slides que compõe seus *quasi-cinemas*. A estratégia de montar blocos-totalidades já apontava seu desejo *in progress* de "fragmentação do cinetismo". Ainda que aberto à acréscimos e modificações, Oiticica finaliza um roteiro para *N & BL*, mas falta quem o produza ou financie. Como tantos de seus projetos, *N & BL* não foi realizado. Transformar cinema em instrumento experimental de liberdade e livrá-lo de exigências narrativas foram as primeiras motivações da investigação-concreção da ideia de *nãonarração* em seu programa além-arte.

Escrever não narrar

O programa *nãonarrativo* de Oiticica não se restringia a uma crítica à *forma cinema*. A *nãonarração* passa à condição de invenção para um artista interessado em romper com o acabado e com a representação, transparecendo não apenas em seus "*quasi*-filmes", como em seus "*quasi*-textos". Seus próprios roteiros de filmes, como *N & BL*, já demonstram em sua estrutura o devir *nãonarrativo*. Da mesma forma, suas críticas de cinema em que defende a *nãonarração,* formam-se entre fragmentos que refletem esta postura desde a diagramação da página. A rejeição a uma escrita linear é opção ética e estética pelo experimental e não se deu por que tivesse qualquer dificuldade em redigir textos longuíssimos, lineares e coerentes, como eram muitos de seus textos pré-1969.

A partir de 1970, texto e obra integram o mesmo programa além-arte. Assim como seus filmes rejeitam a *forma cinema*, a maioria de seus textos não obedece à gramática dos dicionários ou às linhas pautadas dos cadernos em nome da invenção de novas possibilidades de escrita. Em Nova Iorque, passa a produzir textos cada vez mais descontínuos*:* joga com o tamanho e a tipologia das letras, deixa espaços vazios entre palavras e parágrafos, insere desenhos e fotos, investe em anotações, faz romances de uma página só, contos que não contam, reinventa o espaço.

A imagem poética na máxima intensidade que buscava experimentar em seus textos ganha peso a partir de seu projeto de livro *Newyorkaises* (posteriormente chamado de Conglomerados), que seria formado por Blocos-Seções, ao mesmo tempo autônomos e partes desse livro, podendo se ligar aleatoriamente ao gosto do leitor-participador. Não haveria hierarquia entre as partes, seria como um livro-labirinto, com múltiplas possibilidades de entrar e sair. "O que me alegra é que em meio ao "livro" (prefiro dizer "publicação" q fica mais geral: quem disse q vai ser "livro"??) me sinto livre para INVENTAR e romper a lógica sequencial q em geral preside o "fazer um livro"!!!!!!!"(AHO 1071.73), explica em carta. "Quem sabe essa carta já não seja parte do "livro" (q joke dizer "livro"!!!!!). "livro"-me ou leave-me", brinca.

Oiticica permanece reinventando seu projeto de livro até o final de seus dias ("vou aumentando indefinidamente... sempre acho que algo está faltando: sempre a mesmo coisa!" [AHO 1183.73]), não encontrando nem um formato final que o satisfizesse nem financiamento. Seu livro permanece inacabado, como muitos de seus filmes. Como resume Coelho (2008), tanto seu *quasi-cinema* quanto em seus *textos in progress* eram frutos da mesma inquietação com a

estagnação das linguagens artísticas. Ambos integram seu programa *in progress* abertos ao experimental, tendo a forma não narrativa como condição de existência. Podemos dizer que a *nãonarração* é *incorporada* a forma de vida inventada por ele, contaminando toda a sua produção.

Experimentar o (cinema) experimental

A não concretização desse *N & BL* não interrompe seu desejo delirante de fazer cinema. Ao contrário, intensifica. A radicalidade dessa proposta situa apenas o início de sua contribuição crítica-construtiva à forma estabelecida de definir o cinema pelo discurso narrativo. Ainda que, a princípio, não haja confirmações de que tenha filmado sequer uma dessas ideias planejadas em Londres, Oiticica chega ao Brasil seduzido e decidido a experimentar o fazer-negar "cinema".

Ao retornar ao Rio de Janeiro, em 1970, em meio a toda a castração do governo militar, encontra na efervescência inventiva do cinema marginal e na descoberta-experimentação do Super-8 esse *campus experimental*. Quando saiu do país, em 1968, a "seriedade" do engajado Cinema Novo de Glauber Rocha era anunciada como a grande promessa estética. Mas em sua volta, encontra na cena carioca a potência deste "cinema curtido" e acessível, iniciando suas primeiras experiências por trás das câmeras. A maioria dos filmes produzidos no período, quase sempre curtos e baratos, eram planejados para serem realizados em bitola Super 8, recém-chegada ao Brasil e acessível às camadas médias da população. Era o início do *boom* da produção superoitista de viés experimental que se estendeu pelos anos 70.

Vivendo no Rio de Janeiro, planeja *Boys & Men*, "um filme

totalmente experimental", é protagonista da fotonovela "Arma Fálica", de Antonio Manuel, faz cenário e figurino do filme *Cangaceira Eletrônica*[225], de Antônio Carlos Fontoura, e do filme *Evang'Hélio*, de Rogério Duarte. É, também, nesse ano, que participa com uma grande sala, onde instala seus *Ninhos,* da exposição *Information*, realizada de julho a setembro de 1970, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, com curadoria de Kynaston McShine.

Considerada um marco no cenário conceitual/experimental da época, reuniu nomes como Robert Smithson, Sol LeWitt, Walter de Maria, Hans Haacke e Joseph Kosuth, além dos brasileiros, Cildo Meirelles, Artur Barrio e Guilherme Vaz. Nesse episódio, a negociação da participação de Oiticica não foi consensual de imediato. McShine rejeitou a primeira proposta do artista para fazer de sua sala um espaço com vários colchões e lugar para apoiar a cabeça onde o público deitado assistiria a um *vídeo-tape* de uma hora de duração, repetido continuamente. Em carta à McShine, ele (AHO 1783.70) defende sua ideia e envia um esboço do projeto, explicando que o trabalho jogaria com a informação como metalinguagem, de forma direta, sem maneirismos estéticos, provocando uma abertura visual no espectador pela elevação da visualidade em uma proposição não-visual:

> I like the way it can be as a meta-language, in the idea of na. Information show, the INFORMATION itself, with no esthetic mannerisms: the room is transformed into the site for the spectator as spectator, to watch the TV screen reception: the intentional opened visual-spectator, the height of visuality on a non-visual proposition. I am then waiting for you answer and taking steps about what I am proposing here (AHO 1783.70).

Como sabemos, não foi assim que aconteceu. Durante a

negociação, o curador chegou a sugerir algo próximo ao já reconhecido penetrável *Tropicália*, mas depois entraram em consenso sobre a exibição dos "Ninhos".

Meses após a exposição, ganha a Bolsa Guggenheim e se muda para Nova Iorque definitivamente. Entusiasmado com a mudança, preparava sua ida em meio ao clima cada vez mais violento de tortura e repressão militar e à curtição do cinema *udigrudi* carioca.

> "Tenho planos para meu filme, e talvez filme aqui antes de ir, e leve o material para acabar lá: nada de montagens, dublagens e toda essa merda de cinema acadêmico: vai ser tudo direto; (...) os episódios são muitos, vão crescendo, por isso acho que não poderei fazer tudo dessa vez", programava (AHO 0749.70).

Nos EUA, cinema, fotografia, escrita, ninhos e rock ganham peso em sua produção e marcam definitivamente seu programa além da arte. O que pode o cinema?, parecia indagar nesse emaranhado de fios soltos do (cinema) experimental.

Descoberta da nãonarração

É ao longo dos oito anos em que habita a "Manhattan Brutalista", que Oiticica concretiza sua crítica ao "audiovisual" e ao cinema como espetáculo. Para tanto, adiciona uma camada conceitual às inúmeras proposições experimentadas no período. Faz contato produtivo com a "barra pesada" do *underground* novaiorquino, entre drogas, homossexualismo, cinema, espetáculos de rock e todo tipo de transgressão, e a leitura incessante de autores como Marshall McLuhan, Guy Debord, John Cage, Arthur Rimbaud, Sousândrade e Haroldo de

Campos. Também passa a produzir textos de forma cada vez mais fragmentada, vive a liberação do corpo-*rockeificado*, e, como previámos, investe cada vez mais em experimentar, produzir, conceituar e negar o cinema como narração.

O cinema é um dos meios privilegiados para exercitar a liberdade. Nos primeiros meses, cursa produção de cinema na *New York University;* adquire, de segunda mão, uma câmera Super 8 Bauer e uma câmera fotográfica Canon; frequenta a cena *underground;* assiste a filmes sem parar; escreve novos roteiros de filmes; filma, filma, tira fotos e mais fotos, e ainda instala uma montadeira de Super 8 em casa. "Há dez mil festivais de um filme por dia a 1 dólar, veja que tentação", contava ao amigo Luciano Figueiredo (AHO 1152.71), admitindo ainda ter aterrissado por lá com "fome de ver filmes e coisas" (AHO 1118.71).

As experiências de (*quasi)*cinema planejadas e concretizadas refletem claramente as suas próprias vivências em seus anos babilônicos sem, no entanto, a intenção de documentar ou fabular. Seu cinema não representa, mas se apresenta por entre frestas fragmentos-acontecimentos de sua vida-obra. *BABYLONESTS* e *Brasil Jorge* são duas séries de ideias para serem realizadas em Super 8 que começa a realizar logo após sua chegada, ambas repletas de referências ao *mundo-abrigo* inventado em *babylon*. Em meio às dificuldades para finalizar suas primeiras experiências-cinema, inicia ainda gravações do roteiro de "Agripina é Roma-Manhattan" (Machado, 2010), sobre a Manhattan *malassombrada* do escritor brasileiro Sousândrade (*O Inverno de Wall Street*), autor que devorava na época.

"Quero q fique o mais aberto possível sem nenhuma explicação, narrativa ou lógica óbvia" (AHO 1248.72), anuncia, usando pela primeira vez o termo *nãonarração* para nomear uma experiência no

campo do cinema: “AVENTURA SOUSANDRADINA ‘não narração’ do HÉLIO OITICICA”, menciona (AHO 0472.72). A livre inspiração a partir do ‘canto’ de Sousândrade não era um retrato fiel. O filme não chega a contar qualquer história, não tem começo nem fim, faz paródia: elementos soltos de invenção-cinema. “A parody is new vision” (AHO 1249.72), acreditava ele, citando a frase de McLuhan.

Em Nova Iorque, habitando o *underground,* teve contato com Jack Smith. “Sai transformado!”(AHO 1111.71), revela após assistir a *Travelogue of Atlantis*, uma das *living performances* que Smith realizava em seu *loft* labiríntico nas noites de sábado do *Lower* East *Side* –em que “tudo o que acontece é como se tivesse acontecendo num tempo de filme” (AHO 1118.71). Eram projeções de slides com trilha sonora que duravam horas: “uma espécie de quase-cinema, pra mim tão cinema quanto tudo que se possa imaginar” (AHO 1111.71), analisa, antecipando o termo-conceito que embasaria sua própria relação com o cinema. Esta experiência, ao ocupar paredes-tetos-chão, dá vida ao fragmentado cinema ambiental almejado desde seus planos para *N & BL.*

Ainda que essas experiências já indiquem o sentido de nãonarração, esse termo só foi formulado, em 1973, quando desenvolve “Neyrótika”, uma série de slides com marcação de tempo e trilha sonora –para a Expo-projeção 73, organizada por Aracy Amaral. O trabalho apresentaria uma seleção de 80 imagens sedutoras dos “garotos de ouro de Babylonests”, realizadas nos *ninhos* de seu *loft*, durante 45 minutos de projeção. Descobrimos em duas cartas (AHO 1062.73 e AHO 1064.73) enviadas por Oiticica, que ao contrário do que se acredita, este trabalho não foi finalizado nem participou da referida mostra.

No texto enviado ao catálogo da Expo-projeção, o artista reforça que este trabalho deveria impreterivelmente ser chamado de *nãonarração* e jamais de audiovisual[226], termo que considerava

“odiento” e “detestável”. A própria estrutura fragmentada do texto nos fornece pistas ao entendimento do sentido de *nãonarração.* Ele nega a existência de um fio condutor anterior para a compreensão do trabalho (AHO 0480.73):

> nos ninhos ou fora
> NÃONARRAÇÃO porque
> não é estorinha ou
> imagens de fotografia pura
> ou algo detestável como "audiovisual"
> porque NARRAÇÃO seria o q já foi
> e já não é mais há tempos:
> tudo o q de esteticamente retrógrado existe
> tende a reaver representação narrativa
> (como pintores que querem "salvar a pintura"
> ou cineastas q pensam q cinema é ficção
> narrativo-literária)
> NÃONARRAÇÃO é NÃO DISCURSO
> NÃO FOTOGRAFIA "ARTÍSTICA".
> NÃO "AUDIOVISUAL": trilhas e som
> é continuidade pontuada de
> interferência acidental improvisada
> na estrutura gravada do rádio q é
> juntada à sequência projetada de slides
> de modo acidental e não como sublinhamento da mesma
> - é play-invenção.
> NEYRÓTIKA é NÃOSEXISTA
> - Uma noite sentei a Beleza sobre meus joelhos.
> - E achei-a amarga. – E praguejei sobre ela.
> NEYRÓTIKA é o q é pleasurable

Em *Neyrótika*, o áudio desorientava as imagens, abrindo à fruição-relação do espectador com a projeção-som-ambiente. Para a trilha, Oiticica gravou ininterruptamente uma estação de rádio local – incluindo músicas, como canções de Marvin Gave e Tito Puente, publicidade, locução etc.– embaralhada a sons acidentais improvisados,

como a leitura de poemas de Rimbaud. Esses sons em nada combinavam com a imagem-libido dos *neyrótikos* clicados interrompendo o sentido imediato das imagens. Somados a este recurso, o ritmo descontinuado das projeções –cada *slide* tinha uma duração própria – e os diferentes enquadramentos das imagens eram estratégias para negar a narração.

Cinema subterrâneo

O conceito de *nãonarração* tornou-se chave de compreensão de diferentes trabalhos realizados antes e depois de sua concepção. Com a concepção dos *Blocos-experiência Cosmococas-programa in progress* em parceria com Neville D'Almeida, em 1973, Oiticica radicaliza sua opção pela *nãonarração*, pois fragmenta o cinetismo ao espacializar a tela de projeção e convidar o "ex-espectador" para reinventar o cinema com eles. É exatamente assistindo a um filme em 16mm de Neville chamado *Mangue-Bangue* que "descobre" a possibilidade efetiva de fazer cinema sem contar história, o que ele entende como experiência "limite não limite" de abertura linguagem. *Mangue-Bangue* surge da retomada das ideias de Neville e Oiticica de se fazer algo com o "Mangue" –zona de prostituição carioca, frequentada pelo artista, que apresentou o local ao cineasta, situação seminal creditada no filme. Com cenas de "gente queimando fumo e injetando drogas", *Mangue-Bangue* só foi exibido uma única vez, em 1973, em uma sessão especial na cinemateca do MoMA de Nova Iorque[227], quando a dupla se reencontrou. Impressionado pelo filme, Oiticica chega a escrever duas críticas (AHO, 0477.73; AHO 0318.73: 53 [versão português]; AHO 0164.74 [versão inglês).

Os 65 minutos de *Mangue-Bangue* continham diferentes "blocos-episódios diretos e completos em si mesmos", montados aleatoriamente na própria câmera. Entre as "descargas de fragmentos" que compõem o filme, surgem imagens de rinhas de galo, de um banho de lama de um corretor da Bolsa de Valores, de jovens experimentando diferentes drogas, do cotidiano de travestis e de garotas de programa do Mangue. Segundo Oiticica, esses *takes* não surgiam como "imagens visuais" e sim como "não-situações", pois não contavam a história de personagens fictícios, sentimentais ou folclóricos. Essas imagens iam além do visual, afinal, a câmera era utilizada como "uma luva sensorial pra tocar-cheirar-circular" (AHO 0301.74), apontando possibilidades *suprasensoriais* do cinema. O cinema-limite de Neville era exaltado ainda por seu caráter curtido, "prazer cinemático de cinemar", que exprimia sua "gratuidade inventiva e rica" e jamais uma omissão ao autor (AHO 0477.73). Essa sucessão de sequências embaralhadas com deboche e precisão, diferente do cinema clássico narrativo, não tinha a preocupação em representar nada.

Ao mesmo tempo que identifica em *Mangue-Bangue* um esgotamento da linguagem engessada da *forma cinema* (que chega ao limite), percebe que esta experiência não se fecha em uma provável morte do cinema, pois são abertas múltiplas e novas possibilidades a esse enquanto dispositivo (não limite). "MANGUE-BANGUE é limite justamente porque em não se fixando na forma-função/cinema anterior, e em não 'mostrando novo caminho ou solução para o cinema', apresenta-o como instrumento" (AHO 0318.73:53), resume .

"O CINEMA É A VERDADE e não representação da verdade", defende. Para ele, a montagem fragmentada por blocos-sequências de *Mangue-Bangue* tinha a forma da *NÃONARRAÇÃO*, pois anunciava o

“fim do conceito de cinema verité”. A negação da *forma cinema* estaria explícita na cena em que o ator Paulo Vilaça aparecia vomitando: “concreção-cinema no vômito de VILAÇA vomitando anos de burrice de falso cinema de “ambiente cultural” ipanemense É o dedo no cú depois de cheirar merdicância sebo de pica lama do MANGUE” (AHO 0477.73).

Das faíscas de encontros “curtidos” entre Oiticica e Neville, instauram, em parceria, *Cosmococa-programa in progress* (AHO 0318.73:53)*:* uma série ilimitada de blocos-experiências (abreviada como *CC*) sem estrutura fixa, realizados com música e *slides*, ao invés de filmes, que poderiam ser projetados do teto ao chão do ambiente de exibição, onde o espectador, retirado da posição passiva entre a tela e o projetor, é convidado a *performar* e inventar sentidos não previstos para essa experiência. Entretanto, uma leitura aprofundada dos blocos de CC não caberiam nas quinze páginas desta comunicação.

Após analisar algumas das experimentações e vivências não narrativas que demarcam a posição de Oiticica sobre o campo do cinema*, percebemos que o* desejo de negar a *forma cinema* vem da necessidade de seu programa experimental que lança novas possibilidades ao cinema como instrumento, alheio ao mercado e à lógica espetacular, que tem o *subterrâneo* como única condição de criação:

> “é a constatação de que tudo o que é creativo nesse século possui caráter “underground”: esse caráter é a clandestinidade eterna das ideias creativas que passam a ativas ou cre-ativas.” O sub passa a ativo contra as ideias opressivas. (AHO 0996.69)

Oiticica diz SIM**:** ao subterrâneo da cultura *underground;* ao corpo

eletrificado pelo *rock*; à desconstrução da *forma cinema*, reconfigurando a sala de projeção, a disposição da tela e o lugar do público; ao embaralhamento dos "roles" plateia-palco e espetáculo-espectador; ao sentido de não-fluir não-narrativo dos *slides;* ao cinema sem drama; aos filmes "curtidos" sem pretensões acadêmicas ou artísticas; ao prazer do "cinemar"; à presença do *participador* na atualização da obra; ao caráter fragmentário e descontínuo da imagem; à imagem como paródia; à imagem antinarrativa, não-representativa e contra-hegemônica; à desconexão entre som, diálogos e imagem; à trilha sonora improvisada e acidental; à montagem por mosaico fragmentada em blocos sem hierarquia; à noção de *processo* que extingue a possibilidade de fazer obras acabadas; ao cinema feito com imagens fixas; e, à *nãonarração*. E com esse conjunto de pro-posições esperamos germinar novas e construtivas questões à *ética-estética* do cinema e da arte contemporânea.

Referências

BASUALDO, Carlos (Org.). *Hélio Oiticica:* Quasi-cinemas. Kolnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, Wexner Center for the Arts: The Ohio State University, 2001.

CANONGIA, Lígia. *Quase Cinema*: Cinema de Artista no Brasil 1970/80. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 1981.

COELHO, Frederico. *Livro ou livro-me.* Os Escritos Babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978). 2008, 258f. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 2008.

_____. *Mangue Bangue.* Disponível em: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com/2009/07/mangue-bangue.html> Acesso em: 02 abr. 2016

MACHADO JÚNIOR. *Única crítica inteiramente dedicada a nãonarração* "Agripina é Roma Manhattan." 2010

DE OLIVEIRA, Tatiane Elias. *Hélio Oiticica:* crítica de arte. 2003, 205f. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2003

PARENTE, André. Cinema do dispositivo. In: PENAFRIA, M.; MARTINS I. M. *Estéticas do digital*. Cinema e Tecnologia. Covilhã: LABCOM, 2007.

QUEIROZ, Beatriz Morgado. *Hélio Oiticica e o não cinema.* 2012. 184f. Dissertação de Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estética. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

PROGRAMA Hélio Oiticica (PHO). *Itaú Cultural.* Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho> Acesso em: 02 abr. 2016.

ARQUIVO Hélio Oiticica (AHO) - Catálogo *Raisonné* disponível em DVD.

Estética e política do filme Esse Amor que nos Consome (Allan Ribeiro, 2013)

Ana Daniela de Souza Gillone

Antes de aparecer o primeiro plano fotográfico, ainda nas apresentações dos créditos, a voz em off de Gatto Larsen discorre sobre a situação instável com relação à moradia em que ele se encontra. Aparece um tabuleiro de búzios e logo as mãos (de uma mãe de santo) lançam sua consulta aos orixás. Pela posição das moedas e conchas, a personagem confirma que Iansã irá mantê-lo na casa: "Não importa o caminho. Não precisa de dinheiro. Vocês vão permanecer nesta casa." Ela se refere a um casarão que se encontra à venda no centro do Rio de Janeiro, e está sendo ocupado por Larsen e seu companheiro Rubens Barbot. Na vida real e no filme, ambos dedicam suas vidas à companhia de dança africana contemporânea que leva o nome de Barbot.

É no casarão que Bardot e Larsen moram e realizam os ensaios da peça, homônima do filme, *Esse amor que nos consome*, que conta com a presença dos atores da própria companhia instalada no imóvel. Na fusão entre a realidade dessas personagens e um enquadramento ficcional, o filme tenciona as relações entre o real e a representação, desde sua concepção: da seleção das personagens, que são pessoas reais da companhia, à locação que poderia ser ocupada para a produção de

um filme. O próprio roteiro foi escrito pelo diretor e por Larsen, que fizeram questão em deixar espaços para que o inusitado preenchesse um texto final. Isso acontece não só nos planos mais realistas, como nas cenas de rua que legitimam o espaço de interação entre os personagens e as pessoas que transitam pela cidade. Nos planos mais formalistas, nos ensaios da companhia e nos diálogos entre as personagens, o improviso quebraria um modo determinado de se filmar.

No intercambio entre supostos enquadramentos realistas e formalistas, constrói-se uma crítica à especulação imobiliária das grandes cidades. A começar pela ocupação do casarão que se espelha na experiência vivida pelos personagens do filme. Outras abordagens sobre ocupação são feitas por meio dos diálogos com pessoas que temporariamente vivem nas ruas. A Companhia também atua nas ruas, justificando, assim, a ocupação pela liberdade de expressão da dança e da cultura negra, de modo que, sob o olhar poético, se constrói uma Rio de Janeiro ocupada como espaço de dança e de encontros. O afeto dessas personagens transforma a cidade, de modo que as violências nas favelas cariocas e o domínio policial não têm espaços no filme. Assim, política e poesia, resistência e sonho se fazem mais fortes na cidade de violência e especulação.

Larsen, Barbot e a Companhia têm permissão para ficar no imóvel até que seja vendido, por um milhão de reais. Pretensos compradores visitam a casa. Um deles tem interesse em transformar o imóvel em sede de um partido político. Mas, como previu a mãe de santo no início do filme, a ocupação do casarão pelos artistas não cessaria. Os deuses de Barbot, de Larsen e da Companhia estariam sempre à espreita. Em todas as visitas, um orixá guardião se coloca à porta para que seja feita a justiça que preza a dança. Esses planos, que recorrem ao fantástico,

confirmam ao espectador a força protetora do orixá na ocupação. Assim, a narrativa segue com a resistência que tem a força dos orixás pelo apreço à arte. Oxalá a presença dessas representações no filme ajudaram a viabilizar sua produção. Mesmo que seja uma alusão, tal colocação se deu ao considerar as dificuldades do cinema em dar visibilidade às culturas marginais. Se o mercado apoia filmes que dão voz aos marginalizados em troca de um espetáculo, o filme subverte esta ordem e se constrói sem se fechar em um determinado gênero. A política do filme se estrutura por sua força em poder dar visibilidade a temas caros aos chamados cinemas de arte e político. Dança africana contemporânea, cultura negra, homossexualidade, marginalidade, especulação imobiliária e a necessidade de ocupação da cidade pelo povo são alguns dos elementos estruturantes dessa política. Mas é justamente em meio a essa arte política em que o filme quer se desenvolver, que ele também se "complica" em sua objetividade política.

> "Uma situação social não chega, porém, para fazer uma arte política, como também não chega uma evidente simpatia pelos explorados e pelos desamparados. Exige-se habitualmente que a isso se acrescente um modo de representação que torne essa situação inteligível enquanto efeito de certas causas, e que a mostre como produzindo formas de consciência e afectos que a modifiquem. Reclama-se que os procedimentos formais sejam governados pelo esclarecimento das causas e da dinâmica dos efeitos" (Rancière, 2009: 53).

Transpondo o que Jaques Rancière critica sobre os filmes de Pedro Costa, em relação com um modo de representação que não chega a tornar inteligível a situação social explorada, que nos parece que se postula em um realismo crítico, percebemos os esforços de *Esse Amor*

que nos Consome em alcançar tal inteligibilidade.

Para exemplificar essa afirmação, esclarecemos que a produção realista, postulada nos métodos do realismo crítico, provoca um deslocamento que objetiva impedir a percepção da relação entre imagem cinematográfica e realidade como se fosse direta ou imediata. Esse tipo de realismo não se define em uma imagem isolada, mas na estrutura geral do filme. A relação justa entre os fenômenos estabelece o que é um realismo crítico. Particularmente, a mediação alinharia esse tipo de realismo e proporcionaria a visão da realidade em perspectiva, tornando inteligíveis as situações representadas.

Em várias sequências do filme a câmera se desloca do casarão para a cidade e mostra os grandes edifícios, mas não se aproxima concretamente a realidade dos dominantes do poder econômico. Nos diálogos dos interessados em alugar o casarão há algumas tentativas de aproximação, mas o que mais prevalece é o foco poético do marginal sobre o mundo do poder. Os *travellings*, que nos levam por ruas e praças, não chegam ao poder administrativo e policial que reprime essas populações. No entanto, há uma formulação política da má estruturação da cidade, mesmo que em um afeto de revolta exprimido pelo pensamento do personagem (em voz *off*): "Risos que duram um segundo e se apagam como se não valessem nada." Enquanto o personagem refletia sobre a estrutura da cidade, a câmera não chegava às situações que desterravam ou deslocavam os pobres. Mas em outra sequência temos os pobres nas ruas, vivendo em conformidade e embriaguez. Há um desabafo de um personagem que comenta dormir e acordar bêbado para não sentir os pernilongos.

O fato de que um personagem saia às ruas, e se interesse em conversar com figuras marginais para saber como vivem, significaria a

conscientização de uma realidade social. Isso ocorre, ainda que a câmara escape na captação das violências e das misérias da cidade. Há a condição de especulação imobiliária, mas em nenhum momento se faz a associação do período histórico envolvido na produção. Às vésperas de Olimpíadas e Copa do Mundo, a população se encontra indignada com a distribuição de dinheiro público para esses eventos, por ser a uma cidade (um país) que não conseguiu garantir infraestrutura básica à população. A câmera tampouco se preocupou em registrar as manifestações de rua tão presentes no momento da produção.

Mesmo com a ausência de uma perspectiva político-social, que daria visibilidade a um determinado período histórico na narrativa, o diretor parece ter escolhido planos para situar o espectador em uma realidade social, ainda que reduzida à estruturação de significados acessíveis. As imagens das pessoas, que circulam pelas praças e ruas, fazem mediações sobre dada realidade. Por isso, pensa-se o quanto essas sequências se fecham em si mesmas, ou não, e se faltaria, assim, a inteligibilidade para definir a consciência de um dado período histórico, já que se os sistemas opressores, que levariam o espectador às associações, estivessem presentes, esta inteligibilidade se formalizaria pela exploração de uma perspectiva histórica e política.

A representação dos fatos que seja compatível com os métodos do realismo crítico comporia um universo ficcional capaz de explorá-los de maneira que permitam um engajamento na realidade. Para analisar as relações entre a estética e a política do filme, consideramos distintas posições sobre o realismo. De um lado temos a defesa materialista, sobretudo a de George Lukács para quem o realismo está para a concepção marxista da materialização artística da essência. Lukács (1977) defende a exposição da realidade como se apresenta em

determinado período histórico. O escritor realista deveria então desempenhar uma função decisiva sobre o problema da totalidade objetiva da realidade. De outro, a defesa idealista, que entende a essência como revelação ontológica de alguma forma de transcendência, como postulou Ernest Fisher (1968: 126), que assinala que "o que existe independentemente de nossa consciência é a matéria", e que a realidade se determina em seu conjunto. Seria, então, a soma de todas as relações entre o sujeito e o objeto, considerando, também, as experiências subjetivas, os sonhos, os presságios, as emoções e as fantasia. Tudo isto possibilita perceber o realismo para além de um mundo exterior a nossa consciência, que se encerraria em um materialismo. Identifica-se, então, que a fantasia, o surreal, que se manifesta nos planos considerados formalistas e que revelam a presença dos orixás, potencializam a percepção de um mundo além dos fatos concretos –a ocupação com a própria presença da Companhia no casarão e as cenas de rua com pessoas pessoas reais em seus trajetos.

Em *Esse Amor que nos Consome*, a organização dessas relações nos parece recorrer às postulações de um realismo que busca produzir um determinado efeito para significar algo ao invés de mostrá-lo. Assim, a apresentação dos fatos não se reduz a um ato de testemunho, mas se dá para compreendermos o significado dele, mesmo que em termos acessíveis que revelariam sua essência. Desse modo, poderíamos entender que a realidade representada no filme ultrapassa a superfície do mundo exterior percebido. Seria mais decisivo o reflexo, como defendeu Guido Aristarco. Ou seja, seria mais importante a essência do fenômeno que sua exterioridade. Aristarco defendeu que o aprofundamento compreensivo da essência é um dos pressupostos indispensáveis para que surjam autênticas obras realistas. Considerou

que o realismo é a arte reprodutora que representa a essência de um fenômeno em forma de coisas ou acontecimentos individuais.

Além da reflexão sobre essa organização das relações que identificamos ser feita em termos acessíveis, e a partir de acontecimentos individuais que expressam uma realidade social, pensa-se as imagens externas do filme sob a ótica da estética neorrealista. Como que em um diálogo aberto com a resistência às visões conservadoras sobre a construção do falso que parece real, próprio da decupagem clássica, que estimulou a produção dos filmes realistas do pós-guerra e os neorrealistas, cujas propostas eram as de substituir o artifício pelo processo de obtenção das imagens "reais".

Considera-se cada cena exterior como um enquadramento de uma realidade que seria construída a partir do fato banal para, então, estabelecer uma significação captada pela observação, concepção relacionada ao ideal banziniano, cuja defesa se dirigia a uma ética da vocação natural da arte cinematográfica pelo realismo. O que faria que o mundo visível na tela revelasse o seu significado integralmente pelos longos planos-sequência e a minimização do sujeito do discurso. No ideal de André Bazin, o plano-sequência deixaria que "a realidade" confessasse "o seu sentido". O essencial seria revelado pelas relações contidas simultaneamente em uma sequência de imagens que não fosse montada ou que se organizasse por meios de cortes. Considera-se a abertura dos filmes realistas, proposta pelos teóricos defensores do realismo, como Bazin e Siegrified Kracauer (que defendia a experimentação e não uma técnica específica), como uma tentativa de não se fechar num conceito de completude ou de uma realidade que é apresentada como fatos, mas o de uma exposição como um "continuar a ver" ou de "deixar que se complemente a ideia." Identificamos esses

elementos em grande parte dos planos de Barbot e Larsen pelas ruas. São sequências que intentam deixar a realidade da cidade e das pessoas se definir em seu sentido político por sua simples presença.

Recordemos que a câmera não chegou ao poder administrativo e policial que reprime essas populações, apesar disso, nos ambientes externos de ação há uma busca de elementos de uma realidade coletiva que servem para explicar uma realidade e não só para enquadrar personagens em diálogos. Os *travellings* e os planos fixos sobre a cidade confirmariam que quanto mais integral a captação da realidade das figuras marginais que se veem na tela, mais essas imagens conseguiriam alcançar a realidade suposta. Aproximar-se-iam, então, da noção de que qualquer imagem que possa ser considerada justa ou plena pode ser percebida desta maneira por ser uma representação que não se cerra em si mesma.

Enquanto os planos da cidade definem as imposições cotidianas e seus desvios, os planos considerados formalistas explicitam a negação aos assujeitamentos. O último ensaio no casarão perpetuaria, então, a resistência que deseja sair às ruas, como que um gesto que busca no fortuito sua condição política. Os personagens lançaram uma colcha de retalhos gigante (que faz parte da coreografia e do cenário da peça) à sacada do casarão, cobrindo o letreiro que anuncia a venda da casa. Simbolicamente, os retalhos da colcha ressignificam de que forma se tecem as histórias das personagens da companhia que ocupam o casarão e das que estão nas ruas.

O gesto político de cobrir o letreiro (vende-se) aludiria a uma militância pela ocupação, com a representação da colcha de retalhos como tecido social. Esse foi um gesto de resistência à especulação imobiliária e aos assujeitamentos em uma cidade mal edificada. Assim,

a sequência faz resistência à especulação imobiliária e incentiva a ocupação. A necessidade de romper com normativas e de se agarrar aos sonhos, povoados pela força dos orixás, definiria a resistência que se potencializa nas últimas imagens do filme –com a presença do orixá guardião na sacada enquanto os atores realizam o ensaio. Ao ver o plano que encerra o filme, entendemos, por fim, que uma comunidade negra unida tem a força que removeria qualquer impedimento à realização de uma peça e do próprio filme que se concretizou, principalmente, por sua resistência aos padrões sociais impostos e principalmente por seu apreço à dança, à cultura negra e ao cinema.

Referências

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

KRACAUER, Siegfried. *Theory of film:* the redemption of physical reality. Princenton: University Press, 1997.

LUKÁCS, Georg. *Materiales sobre el realismo. Barcelona: Grijalbo,* 1977.

_____. *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Coordenada-Editora, 1969.

MONTERDE, Jose Enrique. *Melodrama y realismo:* el neorrealismo italiano. Tesis de licenciatura. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1984.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível:* estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental, Editora 34, 2005.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. Política da arte. Tradução de Mônica Costa. Conferência realizada em abril de 2005. *Seminário Práticas estéticas, sociais e políticas em debate*. São Paulo: SESC Belenzinho. Disponível em: <www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/>. Acesso em 30 out. 2011.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico.* A opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

Experimentalismos: a produção de filmes do Cineclube Antônio das Mortes

Marina da Costa Campos

Introdução

O Cineclube Antônio das Mortes foi criado em Goiânia, no ano de 1977, por estudantes e militantes do movimento estudantil, no Diretório Setorial da Área de Ciências Biológicas (Medicina) da Universidade Federal de Goiás. Em 1978 a entidade foi formalizada, contando com um grupo principal formado por: Ricardo Musse, Herondes César, Lourival Belém Júnior, Beto Leão, Benedito Castro, Leonardo de Camargo, Joaquim Moura Filho, Márcio Belém, Geraldo Reis, Maria Noemi Araújo, Lisandro Nogueira, Eudaldo Guimarães, entre outros.

Desde a fundação até 1987[228], o cineclube construiu sua estrutura de funcionamento na realização das seguintes atividades: exibição e debate dos filmes, pesquisa e estudo sobre as estéticas cinematográficas e a produção de filmes experimentais em super-8 e 16mm. Este artigo concentrará a atenção para a produção de filmes realizados pelos integrantes da entidade. O CAM produziu aproximadamente 15 filmes, entre curtas metragens e médias-metragens, exibidos tanto no cineclube, como em festivais e exibições realizadas pela entidade nas

cidades do interior de Goiás. Os filmes eram produzidos em um sistema de cooperativa e defendidos por seus membros como uma "produção independente" e "experimental". Entretanto, faz-se necessário lançar algumas questões sobre esta vertente realizadora: qual conceito de experimental estas obras abrangem? Que características comuns podem ser identificadas nos filmes a partir deste trabalho em cooperativa? De que maneira estes filmes dialogavam com os debates, com as programações e demais atividades promovidas pelo cineclube?

Experimentando filmes

A vontade de realizar filmes já existia no CAM desde seus primórdios. Leonardo de Camargo, um dos primeiros integrantes, afirma que desde 1977 havia um desejo de algumas pessoas envolvidas no cineclube em fazer cinema. Ele se recordou de que houve uma tentativa com a escrita de um roteiro feito por ele e mais dois frequentadores do cineclube neste período, Mário Flávio e Luís Gomes Rangel. Segundo Leonardo (2013), o projeto era realizar um documentário em 35mm intitulado *Mudança*, sobre a transferência da capital do Estado, antes cidade de Goiás, para Goiânia. O documentário não foi realizado, mas Leonardo "sempre se recorda de um plano que eles iriam fazer, que era a imagem de um pequi".

Outros dois integrantes, Eudaldo Guimarães e Divino Conceição, já tinham contato com a produção de filmes anterior a participação na entidade. Eudaldo, aos 14 anos trabalhava numa empresa de publicidade e cinema, a Makro Filmes, onde ficou empregado por um ano e três meses e aprendeu a técnica cinematográfica. Já Divino Conceição, que era do teatro, conheceu Eudaldo em 1975 e teve seu

primeiro contato com o Super-8. Autodidata, começou a produzir pequenos registros já com um perfil experimental. Em 1979, outro diretor que futuramente iria integrar-se ao Cineclube Antônio das Mortes também produzia seus filmes. Pedro Augusto havia comprado naquele ano uma câmera Super-8 Yashica e realizou seu primeiro filme: um documentário sobre o samba de roda em Barreiras, Bahia. Ronaldo Araújo, irmão de Noemi Aráujo, antes de frequentar a entidade, já trabalhava com publicidade em uma produtora de cinema, da qual era cinegrafista. Pedro, Ronaldo, Eudaldo e Divino, que vinham de uma experiência cinematográfica, aproximaram-se do cineclube no intuito de adquirirem uma formação intelectual sobre cinema e de se juntar a um grupo que também tinha intenções de produção.

A troca de experiências entre membros que já tinham um contato com a produção com outros que não tinham –mas que desejavam esta prática– configurou-se numa diferenciação em relação à maioria dos cineclubes do Brasil, pois eram poucos aqueles que se dedicavam a este tipo de trabalho.

O primeiro diálogo entre as produções e as atividades da entidade parece ter surgido como uma consequência dos debates, dos filmes exibidos e dos grupos de estudos, como demonstra um manifesto escrito pelo grupo em 14 de setembro de 1982 e publicado no *Diário da Manhã*:

> Enganam-se aqueles que acham que o CAM esteve praticamente morto. Ele nunca esteve tão vivo quanto nos últimos tempos. É verdade que ele abandonou um pouco suas atividades de promoções e exibições de filmes. Porém, depois de tantos filmes vistos, estudados, discutidos; tantos livros devorados, debatidos, tantas tardes de sábados de estudos, chegou-se às primeiras experimentações, começando-se pelo S-8, fazendo-se

> documentários, ficções, curtas, médias e até longas-metragens. Quem quis, fez. Apesar de muitas dificuldades, da falta de apoio e de material humano, a "trancos e barrancos", alguma coisa saiu. Fazia-se "vaquinhas", um filme aqui, outro ali; conseguia-se 500 pés de Super 8mm e fazia-se um curta. E assim por diante. De curta em curta o cineasta enche a tela. (Cineclube Antônio das Mortes, 1982:28)

O manifesto, que tinha o intuito de informar o público de que o cineclube ainda existia, explicita uma nova etapa percorrida pela entidade, que era a da produção. Ele sugere que uma das consequências desta experiência do cineclube foi o direcionamento de seus integrantes para a atividade de realização de filmes. Esta nova proposta iniciou-se com a criação do Núcleo de Produções do Cineclube Antônio das Mortes.

O núcleo não era formado por todos os membros do cineclube e tinha como composição: Lourival Belém Jr, Guaralice Paulista, Eudaldo Guimarães, Divino Conceição, Noemi Araújo, Ricardo Musse, Beto Leão, Nilson (projecionista), Pedro Augusto, Luiz Cam, Ronaldo Araújo, Márcio Belém e algumas participações de Lisandro Nogueira. Tais nomes representam um grupo geral ao longo dos anos de produção, pois alguns membros passaram a pertencer à cooperativa em épocas diferentes, como por exemplo, Hélio de Brito que entrou em 1982.

A matéria "O cinema amador dá sinal de vida numa mostra regional", de Judas Tadeu Porto, relatava os filmes que iam ser exibidos na I Mostra de Cinema Super-8 e 16mm da Região Centro-Oeste, promovida pelo CAM (Porto, 1981: 57). Ao entrevistar Lourival Belém (2015), o integrante afirma que a cooperativa "não está ligada ao cineclube, mas ao pessoal que surgiu dele". De fato, ela oriunda destes integrantes do cineclube. No entanto, todos os entrevistados

relacionados ao núcleo não dissociaram a cooperativa do cineclube.

Os filmes em 16mm e Super-8 eram realizados em sistema de cooperativa, no qual em cada obra os integrantes se revezavam nas funções. Os gastos com películas, com a compra de uma câmera de Super-8 e com o aluguel da câmera de 16mm também eram divididos coletivamente. Noemi Araújo (2013) recorda-se que a ideia de Glauber Rocha e do grupo cinemanovista da "câmera na mão e uma ideia na cabeça" influenciou o grupo para a compra do equipamento. Ela disse que "foram recolhidos aproximadamente um valor total que equivaleria hoje a 200 reais". Acrescentou também que com o passar do tempo, o grupo foi se equipando com projetor, luzes e rolos de filmes. Noemi lembra-se que "as luzes sempre queimavam no meio das filmagens" e "que o combinado era que a máquina ficava no set e cada um tinha o direito de utilizá-la por um tempo". Alguns membros do cineclube alegaram o sumiço desta câmera de Super-8 após a extinção do núcleo.

As primeiras produções do núcleo foram realizadas em Super-8, com o detalhe de que os rolos de filmes eram divididos igualmente entre os integrantes. Segundo Noemi, cada membro tinha 60 segundos para realizar o seu filme. No entanto, as únicas produções das quais ela se recorda que foram provenientes desta divisão foram os registros realizados por ela e o filme *Contemplação* (1981), de Ricardo Musse. Ambos não foram finalizados.

O impulso maior de produção deu-se a partir de uma doação realizada pela emissora TV Ananhaguera (filiada à Rede Globo), de 220 latas de filme virgem de 16mm. Com isto, o cineclube teve mais liberdade para realizar seus experimentos e pode produzir mais filmes. Eudaldo Guimarães (2012) lembra-se que as latas foram guardadas na geladeira de sua casa como forma de armazenar o material. Lisandro

Nogueira informou que esta doação, na verdade, era composta por filmes estragados, descartados pela emissora por conta da transição para o videotape. Já Hélio de Brito (2013) afirmou que "eram tantas latas que a gente oferecia para quem quisesse filmar".

Para a produção dos filmes, o grupo contava com o apoio da produtora Kino Filmes, na qual Ronaldo Araújo trabalhava. Ele "conseguia com facilidade os equipamentos necessários para as filmagens". Segundo Ronaldo (2013), as principais funções que exercia era a de "câmera, fotografia e edição, enquanto o grupo cuidava da direção e produção".

A função de câmera era, em algumas situações, revezada com Eudaldo Guimarães. Este se recordou do impacto que houve na cidade decorrente da produção desta cooperativa, visto que até o início da década de 1980 os únicos nomes ligados à realização de cinema em Goiás eram os cineastas João Bennio e José Petrillo –o primeiro conhecido por suas ficções e o trabalho no teatro, o segundo, pela elaboração de documentários. Eudaldo (2013) reforçou que, na época, os jornais impressos e a televisão chamavam o grupo de "a nova geração de cineastas dos anos 1980"[229].

Ao todo foram produzidos 15 filmes, sendo 11 curtas-metragens e quatro médias-metragens, excluindo as produções não finalizadas. Segundo Guaralice Paulista, a falta de recursos fazia com que eles realizassem pequenos registros, que ficavam guardados por anos à espera da montagem:

> A gente guardava os filmes por uns dois, três, cinco anos para depois fazer o copião. Era caríssimo e a gente tinha que mandar para São Paulo, esperar voltar e depois fazer a montagem. Imagina o medo que a gente tinha de errar? A gente filmava

> uma cena e ela era a única que ia acontecer. Nós não filmávamos várias vezes os mesmos planos, eles eram únicos. O mesmo acontecia com a fotografia, porque os filmes eram caros. Eu saía com dois rolos de 36 poses. A gente filmava por uma semana e esses dois rolos tinham que ser suficientes para esses sete dias. (Paulista, 2013)

A montagem destes filmes era realizada na garagem da casa de Lourival Belém e acompanhada por todos os integrantes. Para a revelação das cópias, Noemi Araújo lembrou-se que o grupo tinha que enviar o material para São Paulo, o que acarretava na demora:

> A gente fazia dois, três rolinhos [filme] e enviava para São Paulo e tinha que esperar até três semanas para receber de volta. [...] Tudo era muito caro. Às vezes a gente não tinha dinheiro para a revelação e demorava para mandar. Ai a gente descobriu que precisava de um editor, então batalhamos para procurar um editor... (Araújo, 2013)

Diante dessas dificuldades, cabe ressaltar a realização de quatro curtas-metragens e pequenas filmagens em 16mm não concluídas. Uma delas é *Contemplação* (1984), de Ricardo Musse. A obra, citada no Capítulo 2 desta dissertação, foi produzida em 16mm e possui três minutos e 41 segundos de duração. Teve roteiro e direção de Ricardo, fotografia de Eudaldo Guimarães e atuação de Estelino Filho e Cristina.

Outro trabalho não finalizado foi o de Noemi Araújo. A filmagem, em 16mm, tem aproximadamente 60 segundos e retrata um jovem, interpretado por Estelino Filho, que sobe na estátua do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva e coloca fogo em rolos e latas de Super-8. Noemi Araújo afirma que o objetivo deste filme era fazer uma analogia irônica entre a chegada deste suporte em Goiás nos anos 1970 e a vinda dos Bandeirantes. O filme representaria a morte do cinema goiano com

o advento do vídeo.

Mais um filme que não chegou à etapa final foi *O homem que veio de Patis*, com direção de Hélio de Brito, primeiro trabalho produzido por ele em sua inserção no cineclube. O filme, um média-metragem em Super-8, tinha 48 minutos de duração e tratava da temática do êxodo rural. Segundo Hélio, o média constituiu-se em "um aprendizado, mas não foi exibido porque o rolo do filme havia desaparecido por muito tempo e faltava ainda a sonorização" (A Iniciativa, 1985:17). Por fim, outra produção do Cineclube é o registro realizado durante a XIV Jornada Nacional de Cineclubes em Brasília, em 1980. Também produzido em Super-8, era um trabalho elaborado por Ricardo Musse e Lourival Belém, mas anterior à formação da cooperativa.

Também é necessário destacar os documentários institucionais em Super-8 realizados pelo grupo. De acordo com reportagem intitulada "Nosso cinema, aspectos e gente" publicada pelo *Diário da Manhã* em 1981, chegavam ao número de 10 os filmes produzidos para "diversas entidades, órgãos públicos e associações" (Nosso Cinema, 1981). Ao fazer o levantamento destas produções institucionais, foi possível encontrar informações somente sobre algumas produções. Uma delas intitulava-se *SIMA: Sistema de Informação do Mercado Agrícola* (Lourival Belém Jr e Noemi Araújo, 1981). Noemi (2013) também relatou de uma verba destinada ao cineclube para registrar o III Ense –Encontro Nacional de Supervisores de Ensino, promovido em 1981 no Clube Ferreira Pacheco. No entanto este trabalho não foi entregue.

Durante os anos de trabalho em cooperativa, ocorridos entre 1981 e 1984, foram produzidos os seguintes filmes: *Nosso cinema, seus aspectos e sua gente* (1981, Eudaldo Guimarães); *295.5* (1981, Lourival

Belém); *SIMA: Sistema de Informação do Mercado Agrícola* (1981, Lourival Belém, Noemi Araújo); *A imagem do trabalhador* (1981, CAM e Comunidade Ana Félix); *1º de maio* (1981, CAM e Comunidade Ana Félix); *Quinta Essência* (1982, Lourival Belém e Ronaldo Araújo); *A ilusão - uma verdade 24 vezes por segundo (*1982, Lourival Belém); *O grande circo Vera Cruz* (1983, Hélio de Brito); *Conceição my Love* (1984, Hélio de Brito); *Sonhos e fantasias* (1981, Eudaldo Guimarães); *Ventos de Lizarda* (1982, Pedro Augusto); *Cinzas da quarta-feira – ou a procura do eu perdido* (1984, Hélio de Brito); *Lúcidos ou neuróticos?* (1982, Divino José); *Dedo de Deus* (1987, Lourival Belém e Márcio Belém); e *João Bennio, Glauber Rocha e o povo goiano* (1986, Ricardo Musse)[230].

Uma dos primeiros aspectos que chamou atenção nesta pesquisa histórica sobre o cineclube é que desde a elaboração do estatuto da entidade já se tem como um dos objetivos a produção de filmes. De filmes experimentais:

> Art.2º - Tem por objetivos principais:
>
> a) Apresentar filmes de qualquer qualidade no campo da arte e da técnica cinematográfica;
> b) Realizar conferências, cursos, mesas-redondas e seminários, editar boletins, promover concursos e manter uma biblioteca e arquivo para estudos e debates de assuntos de cinema em geral.
> c) Incentivar a prática e o progresso do filme experimental. (CineclubeAntônio das Mortes,1978:15)

Isto se relaciona com o manifesto publicado em 1982, onde se afirma que o cineclube já tinha uma carga teórica grande e que partia

para a produção. Pode-se sugerir então que eles se prepararam para atingir este estágio, desde sempre desejado. Assim como na parte da crítica discutiu-se que o cineclube atraiu e irradiou críticos de cinema, na produção ocorreu este mesmo processo. A entidade atraiu pessoas que já tinham um contato com a realização de filmes, como é o caso de Eudaldo, Divino, Pedro Augusto e Ronaldo Araújo, como também lançou para este campo de produção integrantes que até então possuíam apenas uma vontade ou que tinham apenas preparo teórico.

As atividades promovidas antes da formação do núcleo (exibições, debates, grupos de estudos) contribuíram para o conhecimento destes membros sobre as estéticas cinematográficas, o que os influenciava a procurar outras formas de linguagem além da narrativa clássica. De acordo com Lourival Belém, a opção pelo experimental se dava pela liberdade do processo criativo:

> ele [o cinema experimental] exige uma abertura, uma necessidade, uma condição de favorecimento do gênio criativo, que isso é uma dimensão –no meu entendimento– que tende a ser podada pelas condições mercadológicas, do próprio capitalismo, da massificação, da racionalização extremada, da planificação de tudo. No experimental você tem uma possibilidade de se desamarrar disso. [...] E você se põe naquele lugar onde o confortável, o cômodo não cabe mais. (Belém Jr, 2012)

Para Divino Conceição (2014), o experimental é uma condição para "ultrapassar a linguagem convencional em busca de uma evolução" e "uma afronta ao cinema capitalista" [cinema hollywoodiano]. Em texto escrito pelo cineasta na seção de cartas do *Jornal Opção*, ele reforça que a vanguarda convida-o a "evoluir culturalmente, intelectualizar-me, me liberta dos condicionamentos impostos pela

cultura dominante".[231]

Mesmo com esta prerrogativa da vertente experimental, é preciso ressaltar que não havia um pensamento uníssono do que seria este "cinema experimental", nem uma espécie de "manifesto" para esta prática do grupo. Por exemplo, Guaralice Paulista (2013) afirmou que aprendeu sobre o experimental com o cineclube, porque antes não sabia o que era. Ronaldo Araújo (2013), quando foi perguntado sobre esta proposta de produção experimental do cineclube, respondeu que ele "era a própria vontade do grupo em fazer cinema. Tudo o que a gente fazia era experimental, porque a gente não sabia fazer". O que pode sugerir que a produção foi pautada por experimentalismos diversos, de acordo com a concepção de cada integrante sobre este campo.

Outro aspecto é que esta experimentação também abrange a falta de recursos para a produção destes filmes. Recorriam a tomadas únicas, devido à restrita quantidade de negativos em Super-8. Os personagens eram amigos atores, ou até mesmo um dos membros, como é o caso de Divino Conceição. Ou pessoas comuns convocadas a ajudar nas filmagens. Os locais de gravação eram pontos que eles frequentavam na cidade: Praça Cívica, DCE e o Campus II da UFG, Teatro Goiânia, a região central, os cinemas de rua, ou cidades onde alguns membros moraram: Lizarda (Goiás) e Gurupi (TO). A exceção é Itapuranga, pelo convite que receberam da Comunidade Ana Félix para ajudarem na realização de um filme.

Suas produções também se caracterizaram pela variedade de temas e gêneros. O que importava era que todos cooperassem para transformar em filme as ideias que cada membro tinha. Percebe-se a

influência que os debates e as leituras promovidas no cineclube exerceram nestas produções. No mesmo manifesto citado anteriormente, "Cineclube mais uma vez pede passagem", afirma-se que estes trabalhos se adequam a "mais moderna linguagem (não técnica) compatível com o *front* cinematográfico mundial". E ainda lista as tendências de cada integrante:

> Do classicismo "hollywoodiano" ao vanguardismo, tem de tudo. Como todo cineasta que começa, as influências são variadas. Divino José diz ser influenciado por René Clair; Eudaldo Guimarães tem influências marcantes de Roman Polanski; Hélio de Brito de Alain Resnais; Zezeu Rosa é chamado de "felliniano"; Lourival Belém Jr. se diz identificado com a lentidão e o psicologismo do alemão Wim Wenders; Lisandro Nogueira, de Pasolini. Tudo isso a nível internacional. Na verdade, só uma coisa é patente: a grande influência, que de certa forma inspira todos, é a do brasileiro Glauber Rocha. Glauber talvez seja para todos nós o mesmo que o russo Eisenstein foi para os cineastas dos chamados "cinemas novos", os cinemas de reação aos moldes clássicos de Hollywood. (Cineclube, 1982: 28)

Desta gama de autores exibidos e discutidos nas sessões do CAM, cada integrante se inspirava e exprimia em seus filmes a marca dessas influências. Costurando todas estas produções está Glauber Rocha, com sua proposta de uma nova linguagem cinematográfica e a famosa frase "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça". No livro *Revolução do Cinema Novo* (São Paulo: Cosac Naify, 2004), Glauber Rocha dirige-se aos cineastas independentes como integrantes de uma luta comum:

> Todos os cineastas independentes devem se organizar nacionalmente em grupos de produção e distribuição e contar com a ação efetiva de denúncia econômica e desmistificação estética do *cinema americano* e respectivos subprodutos. Os cineastas independentes devem produzir filmes capazes de

> provocar no público um choque capaz de transformar sua educação moral e estética realizada pelo *cinema americano*. (Rocha, 2004:101)

Nesse texto de 1967, é preciso ressaltar que a referência de Glauber aos cineastas independentes possui um contexto histórico específico. Ela provém dos debates desenvolvidos desde a década de 1950 sobre o cinema brasileiro e que acabaram ganhando maior força na década de 1960 com o Cinema Novo, como a ênfase na produção fora dos estúdios, no baixo orçamento e na temática popular brasileira buscando a visão crítica da realidade. A questão da desmistificação da estética do cinema norte-americano é um dos aspectos do discurso de Glauber que tiveram maior impacto no pensamento e nas produções do Cineclube Antônio das Mortes. A influência de outras cinematografias nos trabalhos da entidade mostra esta tentativa de desocupar a linguagem clássica de seu espaço de hegemonia.

Divino Conceição (2014) afirmou que não seguia regras na elaboração de seus filmes, mas que procurava fazer um cinema defendendo uma linguagem *underground*. A proposta de "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça" para ele reflete muito mais o sentido de comunidade, da qual todos poderiam utilizar uma câmera e dizer o que quisessem. Esta possibilidade de transformar uma ideia em filme integrava-se ao imaginário do CAM. Em seu curta-metragem *Lúcidos ou neuróticos*, o cineasta reforçou a influência de Glauber, assim como em outros trabalhos de sua filmografia.

Grande circo Vera Cruz (1983), de Hélio de Brito, deixa muito clara a sua inspiração. Embora não tenha sido possível assistir ao filme, seu cartaz explicitamente refere-se a Glauber ao se colocar como "uma proposta para Goiás, para o Brasil e para a América Latina: a estética da

fome e o miserabilismo explicitado". E outro trabalho deste cineasta, *Conceição my love,* ao abordar o embate entre a cultura local e a cultura estrangeira, também repercute as ideias do Cinema Novo de uma luta contra esta influência colonizadora.

Mais um filme em que se pode perceber a influência de Glauber Rocha é o de Ricardo Musse, intitulado *Glauber Rocha, João Bennio e o povo goiano* (1984). Primeiro, porque o diretor goiano interpreta o próprio Glauber. Segundo, porque os outros integrantes que participam deste filme, Divino Conceição, Beto Leão, Luiz Cam, Leo do Carmo e Hélio de Brito apresentam uma postura contestatória.

O cinema goiano (1984), de Ricardo Musse

Ricardo pergunta a Leo do Carmo se o povo goiano quer ver e ouvir Glauber Rocha. Sua resposta é:

> O povo goiano é um povo alienado, manipulado, não sabe o que quer. De uma certa maneira retrata o povo brasileiro. [...] A gente tem que lutar para colocar o Glauber aí porque, bem ou mal, ele é melhor que todas essas coisas que nós estamos engolindo. [...] É muito mais cômodo chamá-lo de reacionário, que ele não sabe filmar isso e aquilo, do que desafiar durante uma hora e meia colocar a sua visão e sua consciência diante de suas imagens.

A cena termina com Leo do Carmo deitado no chão comendo capim. Outras partes desta produção só reforçam o quanto as ideias deste cineasta e do Cinema Novo reverberavam na postura que os integrantes tinham para com a produção fílmica, o que eles pensavam sobre cinema e sobre a própria cultura local.

Considerações finais

Outros cineastas do cineclube deram mais vazão às influências de outras estéticas cinematográficas, mas o fato de estarem inseridos no contexto de contato com as propostas do movimento do cinema novo acabou por influenciar, de alguma maneira, na produção do grupo. Assim como nos debates e nas críticas, os filmes também revelam o perfil provocador destes membros. Seja questionando a cultura e o cinema em Goiás, repensando Glauber Rocha, questionando a linguagem cinematográfica clássica ou propondo um cinema experimental, os filmes realizados por este grupo também carregavam a provocação como maneira de pensar e fazer cinema.

Desta maneira, o experimental pode ser compreendido aqui como a maneira como o grupo assimilou todos os códigos e a própria história do cinema debatidos nas sessões e encontros e os transformou em experiências de filmagens que partiam tanto para a tentativa do elogio quanto para a tentativa da ruptura de um cinema comercial, clássico. Em uma entidade no qual uma das características fortes era a de confluir diferentes pensamentos e ideias, o fazer cinematográfico também não poderia ser encaixado num modelo, mas experimentado por cada um à sua maneira, buscando uma reflexão sobre o próprio cinema.

Referências

A INICIATIVA autônoma no cinema independente. *Revista de Cinema*

Cisco. Goiânia, v.1, ano 1, p. 17, nov. 1985. Acervo da Cinemateca Brasileira.

CAMPOS, Marina C. *O Cineclube Antônio das Mortes:* trajetória, exibição e produção (1977-1987). 2014. 278f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som), Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. Cineclube mais uma vez pede passagem. *Diário da Manhã.* Goiânia, 14 set. 1982. Em cartaz, Hoje no cinema, p. 28. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. Estatuto interno. *Diário Oficial do município de Goiânia.* Goiânia, 5 de maio de 1978, p.15 . Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias (Acervo de Lourival Belém Júnior).

CINECLUBE MAIS UMA VEZ PEDE PASSAGEM. *Diário da Manhã*. Goiânia, 14 set. 1982. Em cartaz, Hoje no cinema, p. 28. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

CONCEIÇÃO, Divino. Cinema novíssimo. In: *Blog do Diego de Moraes*. Goiânia, 2008. Disponível em: <http://diegodemoraes.blogspot.com.br/2008/06/figuras-que-encontramos-pelas-ruas.html>. Acesso em: 25 jan. 2013.

Nosso cinema, aspectos e gente. *Diário da Manhã*. Goiânia, 13 set. 1981, n.p. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG)."

PORTO, Judas Tadeu. O cinema amador dá sinal de vida numa mostra regional. *O Popular*. Goiânia, 06 dez. 1981. Cinema, p. 47. Acervo do

Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.101.

Entrevistas

ALVES, Leonardo de Camargo Rodrigues. *Entrevista.* [27 de abril, 2013]. Goiânia. Entrevista concedida a Marina Costa.

ARAÚJO, Maria Noemi. Costa. *Entrevista.* [28 de fevereiro, 2013 e 7 de janeiro, 2014]. São Paulo. Entrevistas concedidas a Marina Costa.

ARAÚJO, Ronaldo. *Entrevista.* [21 de julho, 2013]. Goiânia. Entrevista concedida a Marina Costa.

BELÉM JR, Lourival. *Entrevista.* [25 de julho, 2012 e 15 de janeiro, 2013]. Goiânia. Entrevista concedida a Marina Costa.

BRITO, Hélio Oliveira de. *Entrevista.* [10 de julho, 2013]. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia. (por e-mail).

CONCEIÇÃO, Divino. *Entrevista.* [17 de janeiro, 2014]. Goiânia. Entrevista concedida a Marina Costa.

GUIMARÃES, Eudaldo. *Entrevista*. [18 de maio, 2012, 17 de janeiro, 2013 e 15 de janeiro, 2014]. Goiânia. Entrevista concedida a Marina Costa.

Criar um Rosto é Forjar uma Ausência: Retrato, Artifício e Apagamento

Camila Vieira da Silva

O rosto, o homem e o retrato

É comum associar a definição de rosto a algo próprio do humano, atributo exclusivo do homem. Jacques Aumont determina o rosto como a parte nobre do indivíduo, por meio do qual se projeta um sentido de humanidade.

> Lugar de onde vemos e de onde somos vistos e, por esta razão, lugar privilegiado de funções sociais –comunicativas, intersubjetivas, expressivas, linguísticas– mas também suporte visível da função mais ontológica, o rosto *é do homem* (grifo do autor) (Aumont, 1992, p. 14).

Se o rosto é assim definido, ele é interpretado como instrumento para desvelar a subjetividade de um indivíduo, sua interioridade, seu caráter, sua personalidade. Pelo rosto, transparece a expressão de um sujeito. O rosto é a porta de entrada para o reconhecimento de uma identidade, de uma verdade ali assinalada.

Para a tradição do retrato, a representação do rosto precisa então

cumprir uma exigência de verdade. Se é no rosto que se encontra os traços da identidade de um sujeito ou a expressão máxima do estado da alma do homem, a história do retrato também se conecta a esta ideia de verdade própria do rosto. "Vê-se que o retrato é o ato mais forte que se pode conceber quanto ao rosto, porque implica a unidade deste rosto em sua verdade ou, ao menos, em vista de sua verdade" (Aumont, 1992: 23).

No cinema, a analogia entre rosto e retrato como lugar em que se revela a verdade do indivíduo manifesta-se a partir do pós-guerra com o neorrealismo. Com o cinema do retorno ao real, da permanência da duração dos planos, do uso dos não-atores, do humanismo baziniano[232], o rosto é o lugar por excelência do humano. O cinema neorrealista reforça a crença no rosto como verdadeiro reflexo da alma, como lugar da expressividade natural do homem.

Existem diferenças entre o retrato pictórico tradicional e o retrato cinematográfico: a principal é de que o primeiro apreende um instante, enquanto o segundo se concretiza na duração. No entanto, o retrato no cinema neorrealista guarda mais semelhanças que diferenças em relação ao retrato pictórico, sobretudo pelo esforço de representação da expressividade humana e pela crença na imagem do rosto como acesso à verdade.

> O retrato cinematográfico acontece em sua plenitude nas ocasiões fílmicas em que se perfila uma expressividade, mas individualizada e visa uma veracidade. É neste sentido, sem dúvida muito geral, que o cinema do pós-guerra parece melhor que outros em buscar o retrato, porque, em vantagem aos outros ideais de rosto cinematográfico, ele se defronta com um ideal de verdade (Aumont 1992: 130).

Mas o que acontece quando a imagem de um rosto não se submete mais à intenção do compromisso com a verdade? Nos retratos e *screen tests* de Andy Warhol, o rosto é tratado primordialmente como superfície, deixando de lado a condição de revelador da interioridade de um sujeito. Em Warhol, criar um rosto é forjar uma ausência. Lançar mão do artifício é escapar da rigidez das identidades; é insistir no apagamento do sujeito e de sua expressividade. Com Warhol, é possível ainda falar de retrato? Ou seria melhor falar da subversão do retrato?

Os retratos de Warhol: artifício e luto

No início da década de 1960, Andy Warhol já era reconhecido como artista pop por suas pinturas em série e obras em serigrafia, como *32 Campbell's Soup Cans* (1962), *One Dollar Bills* (1962) e *Marilyn Diptych* (1962). Ao articular vanguarda e cultura de massa, seus trabalhos apontavam para a tensa relação entre arte e negócios, objetos artísticos e mercadoria, mundo da arte e mundo de consumo.

Anne Cauquelin (2005: 107) vê um caráter duplo na obra de Warhol: "de um lado, ela irá se situar no sistema mercantil, mas de outro, ao exibir notoriamente esse sistema, ela o criticará". Juan Suárez (1996: 216) compreende que Warhol ressaltava a arte como *commodity*, "mercadoria sujeita às mesmas estratégias de publicidade e flutuações de mercado como as latas de sopa, caixas de sabão e estrelas de cinema". O mesmo autor vê em Warhol uma arte que implica resistências, "opacidades e desprazeres que resistem a dinâmica da mercantilização e da troca" (Suárez *1996:* 221).

Como contraponto à tradição do retrato e da representação do

rosto como lugar da individualidade[233], os retratos warholianos eram submetidos a etapas de produção que reforçavam o caráter de superfície do rosto. Em primeiro lugar, Warhol escolhia a melhor foto, com a "pose mais glamorosa"[234] da pessoa. Em seguida, ele pintava com cores vivas e até retocava e modificava detalhes do rosto. "Warhol apagava rugas, retirava queixos duplos, removia espinhas e fazia olhos mais claros e lábios mais cheios" (Flatley, 1996: 109). Ao omitir as imperfeições, Warhol fazia de seus retratos a idealização de um rosto:

> Uma boa imagem, um aspecto jovem, sem uma ruga, sem um defeito, nada que pudesse enfeá-lo. Um retrato feito por Warhol, com cores sempre alegres, era a garantia de poder se ver sempre jovem (Rodríguez, 2007: 55).

O próprio Warhol costumava frisar a importância da superfície para a construção de sua arte. "Eu vejo tudo dessa maneira, a superfície das coisas, um tipo de *Braille* mental, eu simplesmente passo minhas mãos sobre a superfície das coisas" (Warhol citado por Araújo, 2009: 1). Este processo de transformação e despersonificação pelo tratamento do rosto como pura superfície era tão evidente na arte de Warhol que levou a atriz Brooke Hayward à constatação de que, em seu retrato encomendado, "toda realidade era varrida" (Hayward citada por Flatley, 1996: 109).

Tal estratégia não só se relaciona à própria construção midiática da figura da estrela[235], como também aponta para a valorização do "superstar"[236] – uma espécie de produto alternativo que se forja dentro de uma ideia de contra-público, ou seja, "arenas discursivas paralelas onde membros de grupos sociais subordinados inventam e circulam contra-discursos" (Flatley, 1996: 105). A criação do superstar como

contra-discurso na arte de Warhol revela seu fascínio pelas estrelas de cinema e por uma Hollywood que estava em declínio na década de 1960.

> A Hollywood que visitamos naquele outono de 63 estava no limbo. A Velha Hollywood tinha acabado e a Nova Hollywood ainda não tinha começado. (...) mas isso fez Hollywood mais excitante para mim, a ideia de que estava abandonada... a Hollywood vazia era tudo que eu queria para preencher minha vida. Plástico. Branco sobre branco (Warhol, 1980: 51).

A própria Factory[237] era o lugar de produção de contra-público, já que lá circulavam não só celebridades, mas também "rejeitados da indústria do entretenimento, como participantes de subculturas urbanas 'desviantes' (gays, viciados) ou desistentes que rejeitaram as convenções de sua identidade de classe" (Suárez, 1996: 230). Ainda segundo Suárez, a maior parte dos performers que participavam dos filmes de Warhol eram gays boêmios do Greenwich Village e East Village, que se encontravam no bar San Remo, ou eram jovens bem educados de Harvard-Cambridge. É justamente este modo de invenção de um contra-público –a partir da percepção de que Hollywood era simples "plástico e "branco sobre branco"– que nos leva a outra percepção dos retratos de Warhol: não mais pela chave expressiva nem interpretativa[238]. O rosto ganha estatuto de máscara e lugar do artifício.

O artifício e o mascaramento nos retratos de Warhol também apontam para a morte, que constantemente assombra o mundo do estrelato, marcado por overdoses, suicídios, acidentes etc. Não é a toa que os retratos de Marilyn Monroe foram produzidos logo após sua morte e o de Liz Taylor quando ela estava gravemente doente. As *16 Jackies* (1964) foram feitas a partir de fotografias de Jacqueline Kennedy

no enterro do ex-presidente dos Estados Unidos, John Kennedy. Outros trabalhos de Warhol fazem referência à morte e desastres, como os acidentes automobilísticos e aéreos, em *129 Mortos num Avião* (1962) e *Desastre Azul Dez Vezes* (1963); as catástrofes, em *Bomba Atômica* (1965); e até mesmo a alusão à pena de morte, em *Grande Cadeira Elétrica* (1967).

Anne Cauquelin (2005: 108) considera que a obsessão de Warhol pela morte tem a ver com a "repetição, o caráter duplo da técnica, simultaneamente perda e salvação". O que ela chama de "paradoxo de uma despersonalização hiperpersonalizada" (Cauquelin, 2005: 110) é fruto da repetição dos retratos em série, acompanhada da saturação e da manipulação das imagens.

Jonathan Flatley apresenta outra interpretação para a relação entre retrato e luto nos trabalhos de Warhol, a partir do conceito de *prosopopoeia*: "o lugar que atribui rosto, nome ou voz ao ausente, inanimado ou morto" (Flatley, 1996: 106). Ao mesmo tempo em que se cria um rosto nos retratos de Warhol, existe a impossibilidade da construção pública de uma autoidentidade. "Tornar-se público ou sentir-se público era de várias formas adquirir uma certa distância de si que vem com se imaginar morto" (Flatley, 1996: 105). Ou seja, o reconhecimento público de um rosto criado é um modo de representação de um luto, porque pelo artifício "toda realidade é varrida".

> Warhol não 'representava' rostos, ele os 'produzia'. (...) O trabalho de arte é concebido não em relação a uma 'pessoa real', mas em relação ao processo de reprodutibilidade em si, e então podemos dizer que Warhol trabalhava com um modelo mais que com um 'original'. A 'pessoa' desaparece do processo como se nunca tivesse existido (Flatley, 1996: 109).

Ao pensar o conceito de *prosopopoeia* para analisar os retratos de Warhol, Flatley faz uso dos argumentos de Paul de Man (1984) sobre autobiografia e de que modo o ato de dar/criar rosto é também uma forma de trazer à tona uma ausência, de apontar para a desfiguração, o apagamento e o anonimato. Para Flatley, os retratos warholianos tem íntima relação com a máscara, pois produzem rostos que serão preservados para a posteridade como semblantes idealizados.

Os *screen tests* de Warhol: o caso Freddy Herko e Ann Buchanan

De 1964 a 1966, Warhol iniciou a produção de filmes, realizando *screen tests*[239] com amigos, celebridades e anônimos. Uma câmera Bolex 16 mm era posicionada em tripé diante dos rostos dos convidados, que eram instruídos a olhar para frente, enquanto eram filmados por cerca de dois minutos e meio, diante de um fundo plano e neutro. As sequências dos retratos filmados com *close-ups* frontais eram projetadas em *slow motion*, resultando em filmes sem som e em preto e branco de até quatro minutos.

Segundo a curadora Callie Angel (2006: 14), os *screen tests* de Warhol são "documentários alegóricos sobre o que é posar para seu *portrait*, em que cada modelo não tem escapatória no dilema existencial de representar e de se submeter à própria imagem". No entanto, é necessário considerar que a imagem do rosto nos *screens tests* era tratada por Warhol mais como superfície e menos como representação –o mesmo tratamento era dado aos retratos em serigrafia.

Nos *screen tests*, o artifício não advém do uso das cores –os filmes

eram em preto e branco–, mas das indicações prévias à filmagem: o convidado era instruído a ficar imóvel, sem fazer grandes gestos, como se posasse para uma pintura, em enquadramento frontal[240]. Quanto mais o retratado conseguia cumprir as regras, o artifício se sobressaia. Aqui se confirma e se concretiza a famosa declaração de Warhol, citado por Araújo (2009: 1): "Todos meus filmes são artificiais, mas tudo é de alguma maneira artificial. Não sei ao certo onde o artificial acaba e o real começa".

Diferente dos retratos de Warhol em que o artifício era obtido pelo excesso –o uso de cores berrantes e o interesse pelo ornamento–, o artifício dos cerca de 500 *screen tests*[241] se dá de outra forma: pela rarefação e contenção do gesto, pelo minimalismo que não privilegia a ação e pela radicalização do banal. A feitura dos *screen tests* é um contraponto ao método dos testes realizados durante a pré-produção de um filme industrial, em que os atores são solicitados a representar para conseguirem um papel para o filme. Warhol não disponibiliza roteiro nem perfil de personagem, como normalmente acontece nos testes de Hollywood.

> Não há texto nem uma interpretação a se realizar, assim como não há qualquer intenção de se transmitir qualquer emoção, tristeza, alegria ou mesmo raiva; não existe, também, a intenção de prender o espectador por artifícios de montagem ou efeitos posteriores, não há ficha técnica (Araújo, 2009: 21).

Além de evitar a representação/criação de um personagem diante da câmera, Warhol rejeitava a identificação no filme da pessoa filmada –os *screen tests* não acrescentam plaquetas, nem cartelas com nomes. As usuais classificações em grupos[242] eram uma maneira de dificultar a

identificação de um nome. Outro detalhe é o uso da luz durante as filmagens. Posicionado ao lado do rosto ou na parte superior da câmera, o refletor com forte luz incidente colabora para o efeito de artifício, criando sombras em torno do rosto ou mesmo ocultando parte dele. O jogo de sombra e luz leva o pesquisador Jonathan Cohn (2009: 5) a afirmar que os *screen tests* de Warhol "não fornecem qualquer informação sobre quem está sendo filmado, nem muitas vezes dão uma boa noção de como a pessoa realmente se parece".

No *screen test* com o dançarino e coreógrafo Freddy Herko, a incidência lateral da luz cria uma sombra no rosto dele –algo que provocou reação estranha aos que assistiram a projeção no mesmo ano em que Herko cometeu suicídio aos 29 anos[243]. Durante a filmagem, o dançarino fumava um cigarro, levantava-se para ajustar sua postura diante da câmera –o que fez com que seu rosto escapasse do quadro algumas vezes– e apoiava o rosto com a mão. O rosto é encoberto pela sombra e pela fumaça do cigarro.

Filmado um mês antes do suicídio, o *screen test Freddy Herko* (1964) é o exemplo mais célebre e emblemático da relação retrato e morte em Andy Warhol. "O fato se transformou numa das maiores lendas da biografia de Warhol, pois ele haveria comentado com vários amigos que, se soubesse do fato antes de ele ocorrer, com certeza teria filmado a tragédia" (Araújo, 2009: 27).

O *screen test Ann Buchanan* (1964) apresenta características peculiares que traduzem de modo singular a relação entre retrato, artifício e apagamento em Warhol. Buchanan olha para frente (para a lente da câmera que a filma), com rosto imóvel, semblante neutro e sem piscar. Com o tempo, seus olhos começam a derramar lágrimas. É a

reação mecânica do olho que não pisca, exposto sob a forte luz de um refletor. Não se trata de um choro provocado por uma emoção extrema.

O retrato forjado por este *screen test* indica a superfície de um rosto e não revela a interioridade de um sujeito. Não há dilema existencial a ser desvendado. Ao sustentar um rosto sem expressividade, *Ann Buchanan* é pura superfície, máscara, exterioridade. E de modo ambíguo, as lágrimas poderiam facilmente funcionar como estratégia melodramática, mas elas não estão a serviço de redenção nem de purificação, tampouco provocam a identificação pela catarse[244].

O rosto como simples superfície é crucial não só para os *screen tests* de Warhol, como para filmes contemporâneos que lançam mão desta ideia como referência. Para Aumont, trata-se da negação do retrato, já que este cinema que evacua a significação do rosto, sua beleza própria e sua expressão "insiste, errático, parcial, sobre a forma de efeitos que tem em comum a semelhança com uma perda, um abandono, uma desfiguração" (Aumont, 1992: 150). Sem concluir definitivamente como negação, vejo uma subversão do retrato em Warhol que inclusive irá contaminar filmes de realizadores contemporâneos, como é o caso do curta-metragem *Camila, Agora* (2013), do curitibano Adriel Nizer Silva.

Camila, Agora e o legado warholiano

Pelos elementos da encenação que apontam para o jogo entre artifício e apagamento de si, o curta *Camila, Agora* parece atualizar o potencial estético dos *screen tests* de Warhol. A própria imagem é tratada em sua plasticidade, como se não existisse mais a hierarquia

entre o rosto e o espaço. “Todas as zonas se equivalem ou, ao menos, equivalem em sua situação plástica. Os rostos são tratados em igualdade, nem mais nem menos, com outras partes da imagem” (Aumont, 1992: 151).

O curta de Adriel é construído em plano sequência fixo com duração de 8 minutos e 30 segundos. O espaço é um quarto: uma cama em primeiro plano à direita, com um ursinho de pelúcia na cabeceira; uma janela ao fundo à esquerda com uma cortina de renda, um móbile de estrelas e outros dois ursinhos pendurados. Da janela, é possível ver os prédios. No centro do plano, a garota está inicialmente sentada na cama, rabiscando um caderno, com a mão enfaixada.

O que há de intrigante na cena é que, apesar de todos os elementos serem visíveis, a superfície da imagem está levemente desfocada. O rosto da garota aparece em contraluz. Não sabemos o que ela está rabiscando. Ela ergue o caderno para si e fica debruçada algum tempo sobre a janela. Ela olha para frente, para a câmera, como se olhasse para nós, espectadores daquela cena de intimidade.

Camila se levanta, caminha em direção à câmera, senta-se e liga a tela de um computador que projeta sua imagem, espelhada ao lado direito do plano do filme. O rosto da garota está mais próximo, em primeiro plano, mas ainda assim sem foco. A imagem espelhada do rosto dela no monitor tem menos foco ainda. Ela arruma os cabelos já presos, ergue para a tela o caderno com a palavra “CAMILA”, escrito assim em letras garrafais, e diz: “Esse vai ser o nome do filme”.

Em comparação aos *screen tests* de Warhol, o curta tem duas diferenças formais evidentes: a imagem desfocada e a identificação do nome da pessoa retratada. Porém, nos dois casos, o plano é fixo e há um

rosto, mesmo que nem sempre ele permaneça imóvel e olhando para a câmera. O contraluz e o efeito de sombra também estão presentes em alguns *screen tests* de Warhol. Poderia dizer que *Camila, Agora* está mais próximo do *screen test* de Freddy Herko do que de Ann Buchanan.

O escurecimento e o desfoque são artifícios que intensificam o apagamento de si a partir da apresentação do rosto. Aumont argumenta que o desfoque (o *flou*) no cinema é um procedimento herdado da pintura e explorado também na fotografia. "Ele (o desfoque) é ambíguo, equivalente a um tipo de nuvem, que vem da tradição do velho desfoque artístico, assim uma espécie de deformação" (Aumont, 1992: 165).

No momento em que aparece o reflexo da tela do computador com a imagem da garota, a ideia de retrato no curta se complexifica. A garota filma com a webcam seu próprio retrato, que ela intitula com seu nome "CAMILA", que também é uma parte do título de *Camila, Agora*. O curta é um retrato da garota que, dentro do filme, faz um autorretrato.

O retrato que Camila faz de si com o computador é semelhante ao tipo de imagem que valoriza a presença do rosto –talvez a característica geral dos *selfies* que proliferam e são compartilhados nas redes sociais. Mas o retrato da garota pelo próprio filme obscurece o rosto, torna-o opaco, trata-o com uma superfície, dificulta a cristalização de sua identidade. Ou seja, o olhar do realizador engendra um contraponto ao *selfie*.

Em seguida, Camila faz uma série de ações banais. Larga o caderno. Solta os cabelos. Põe batom nos lábios. Olha para a tela do computador como se olhasse para o espelho. Levanta-se. Olha e mexe

na sua roupa. Sai de quadro. Volta e traz uma blusa roxa. Enquanto troca de roupa de costas para a câmera, ela fala:

> Eu lembro que eu estava sentada na janela, olhando. Aí passou um carro. Aí passou um poste e... um posto de gasolina, uma vaca (risos). Daí eu comecei a rir, baixinho. Só que depois de um tempo, eu comecei a rir mais alto, a rir mais alto ainda, até que todo mundo dentro do ônibus tava olhando pra mim[245].

Camila se senta novamente em frente ao computador. Prossegue sua narrativa: "É... (*pausa*) É que eu queria que o ônibus fosse cada vez mais rápido". Ela dá um leve sorriso e continua: "Quem sabe assim eu parrasse de me sentir tão... fraca. (*pausa*) Mas aí eu peguei e dei um soco no vidro com tudo". Camila alterna o riso ao semblante sério. Arruma novamente os cabelos, ajeita a blusa, faz pose. E diz sua última fala: "Eu nem sei mais quem eu amo".

Ela começa a cantarolar baixinho, rodopiando pelo quarto, de braços abertos. Senta-se na cama, depois no parapeito da janela, ainda olhando para a tela do computador. Ela se joga da janela. Ao longe, é possível ouvir o som do freio de um carro e cachorros latindo. O quarto fica vazio.

O que poderia acabar como uma mera encenação de um suicídio desdobra um desfecho inesperado. Camila ressurge da janela e a imagem da tela do computador fica completamente em foco. Ela caminha lentamente em direção ao monitor, senta-se e olha para frente. É a primeira vez que vemos seu rosto com nitidez, mesmo com a imagem saturada do computador. Ela volta a se sentar na cama e depois desaparece. O quarto volta a ficar vazio.

O que podemos falar sobre Camila? Ela faz uma narrativa de si,

contada em frases curtas e pausadas, mas sua fala é sobre um evento passado. Um passado que afeta seu presente. Sua mão está enfaixada, machucada pelo soco no vidro do ônibus. Ela sorri, fica séria. Mas ainda não sabemos tanto até ela dizer não saber mais quem ama. Uma decepção amorosa? Uma decepção com a própria imagem? Uma fissura do autorretrato?

A sinopse do curta informa que "Camila fez um filme para poder estar aqui". Mas é curioso notar como no filme esta presença feminina é misteriosa. Ela jamais se revela por completo. Em alguns momentos, o rosto e a silhueta de Camila desaparecem, por causa do efeito que o reflexo da luz do monitor faz na câmera. Sua imagem fica duplicada, ocultada ou vira um borrão, durante toda sua narrativa de si. Há algo de fantasmagórico no retrato de Camila.

> O que é um fantasma? Um evento terrível condenado a repetir-se infindavelmente. Um instante de dor, talvez. Algo morto que parece por momentos ainda vivo. Um sentimento suspenso no tempo, como uma fotografia borrada (Felinto, 2008, p.21).

Em *Camila, Agora*, o instante de dor se repete. Da narração de um passado que se faz no presente. De um salto da janela que se transforma em um ressurgimento. Da fatalidade da morte à insistência na vida, ainda que ela só seja possível mediante a tela de um computador. Mas tudo é feito de forma solene, sem muito drama, sem choro.

O curta de Adriel é a materialização de um duplo[246]. Camila vê sua própria imagem. Nós vemos a imagem espelhada de Camila. A visão do duplo é sinal de mau presságio e da iminência da morte. Mas *Camila, Agora* não é um filme de terror. Não há nada de assustador. Não há nada que provoca medo. Mesmo o salto de Camila para a morte não é

um espetáculo. Não é o mesmo salto suicida de Freddy Herko, dançando ao som de Mozart.

E, de forma surpreendente, Camila sobrevive. Ela retorna da janela. Ela está no mesmo espaço, talvez em outro tempo. Só podemos ver sua imagem no monitor. O autorretrato permaneceu. Ela olha para nós. Há algo de estranho e familiar[247]. Somos testemunhas da história de Camila. Somos testemunhas de sua morte. Somos testemunhas de seu renascimento. Ainda que ela seja sempre um enigma, um fantasma, um duplo.

Referências

ANGEL, Callie. *Andy Warhol Screen Tests:* The Films of Andy Warhol. New York: Abrahms/Whitney Museum of American Art, 2006.

ARAÚJO, Luís Augusto Fonseca de. *Recortes sobre o vazio:* Considerações sobre a imagem em movimento nas artes plásticas. São Paulo: 129f. Dissertação de Mestrado em Artes. Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009

AUMONT, Jacques. *Du Visage au Cinéma*. Paris: Etoile. Cahiers du Cinéma, 1992.

CAUQUELIN, Anne. O embreante Andy Warhol (1928-1987). In.: *Arte Contemporânea:* uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COHN, Jonathan. *Mediated Communities:* Andy Warhol's Screen Tests and Wendy Clarke's Love Tapes. Los Angeles: UCLA Film & Television Archive, 2009.

FELINTO, Erick. *A imagem espectral:* Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

FLATLEY, Jonathan. Warhol Gives Good Face: Publicity and the Politics of Prosopopoeia. In.: DOYLE, J.; FLATLEY, J.; MUÑOZ, J.E. (Ed.) *Pop Out:* Queer Warhol. Durham: Duke University Press, 1996.

FREUD, Sigmund. "O estranho". In: _____. *Obras completas.* Edição Standard Brasileira, V. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

HACKET, Pat; WARHOL, Andy. *Popism:* The Warhol Sixties. Orlando: Harcourt Books, 1980.

MCSHINE, Kynaston. *Andy Warhol, a Retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, 1989.

MORIN, Edgar. *Les stars*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

OROZ, Sílvia. *Melodrama:* o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

RODRÍGUEZ, Margarita Perera. *Warhol*. Coleção Gênios da Arte. Barueri: Girassol, 2007.

SUÁREZ, Juan. The Artist as Advertiser: Stardom, Style and Commodification in Andy Warhol's Underground Filmes. In.: *Bike Boys, Drag Queens and Superstars:* Avant-Garde, Mass Culture and Gay Identities in the 1960´s Underground Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

Filmes Consultados

Ann Buchanan. Direção: Andy Warhol. 1964, 4min39s, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rQEiOoMyvos>. Acesso em: 23 jun. 2014

Freddy Herko. Direção: Andy Warhol. 1964, 5min11s, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KrFv9_OhoHM> Acesso em: 23 jun. 2014

Camila, Agora. Direção: Adriel Nizer Silva. 2013. 1 DVD (8min30s). Disponível em:

<http://beijaflorfilmes.com/portfolio/camila-agora/?> Acesso em: 23 jun. 2014.

Amanda e Monick: Documentário e Ficção

Virgínia de Oliveira Silva

Os primeiros fios

Muito se tem dito e afirmado sobre o processo de hibridização existente, desde as suas origens, entre dois importantes gêneros cinematográficos, ou seja, os documentários se utilizam das técnicas da ficção, e as ficções, dos mecanismos documentais. Não pretendemos, e nem poderíamos, com o presente trabalho, esgotar a riqueza de tal debate ou defender uma possível pureza entre os géneros. Apenas tomamos a liberdade de o iniciarmos lembrando essa questão, pelo fato de essa temática costumar aparecer quando se trava alguma conversa, sobretudo dentre os declarados amantes de cinema, sobre alguns filmes, como *Amanda e Monick* (André da Costa Pinto, 2007) que aqui analisaremos. Essa é uma obra que deixa entrever os efeitos dessa hibridização, em menor ou maior grau de percepção, mesmo diante de espectadores leigos, ou seja, não afetos de todo aos princípios da linguagem cinematográfica.

Entretanto, destacamos que, como muito bem observado por Geneviève Jacquinot, "não há de um lado o cinema (ou o audiovisual) como meio de representação do real e, do outro, o cinema como meio de expressão a serviço do imaginário (...)", embora a autora admita ser

documentário e ficção “dois modos diferentes de dar conta e de interrogar o mundo” (Jacquinot, 1994: 64, 78). Já a pesquisadora portuguesa Manuela Penafria destaca que:

> (...) ficção e documentário são dois modos de documentar, de comentar o mundo em que vivemos. Assim, ultrapassar a dicotomia ficção/documentário justifica-se não pela dificuldade em estabelecer as suas fronteiras, mas porque há uma questão anterior e fundamental que é a relação do cinema com o nosso mundo. Ficção e documentário contribuem quer para o desenvolvimento da chamada linguagem cinematográfica, quer para o modo como olhamos e questionamos o nosso mundo. (Penafria, 2009: 78)

A mesma autora, ao estudar sobre documentários, verifica:

> (...) no essencial e muito resumidamente, que se esgrimem argumentos a favor e contra a ideia do documentário efectivamente “representar a realidade”. Os primeiros destacam a ligação que as imagens do documentário possuem com o que tem existência fora dessas imagens e os segundos –os que são contra– lembram que a imagem cinematográfica em si e só por si não garante que não tenha ocorrido uma total fabricação. (Penafria, 2009: 79)

Dentre toda a riquíssima cinematografia mundial, podemos destacar, meramente para efeito de exemplificação, dois títulos nacionais: o seminal *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) e *O Engenho de Zé Lins* (Vladimir Carvalho, 2007), que nos oferecem em sua montagem encenações ficcionais –tais como a da cena da família de migrantes, no primeiro exemplo, ou a do testemunho da representação da Paixão de Cristo por parte do menino Zé Lins, interpretado pelo ator paraibano Ravi Lacerda, no segundo–, junto a imagens compreendidas

como sendo de registros documentais: o uso deliberado de tomadas não encenadas do cotidiano de algumas pessoas em determinada localidade (a feira, em *Aruanda*) ou a utilização de fotografias antigas da personalidade documentada e de entrevistas com pessoas que privaram de seu convívio (em *O Engenho de Zé Lins*)...

Mas, há outros exemplares audiovisuais em que essas distinções não são assim tão evidentes. Parecem mais intencionalmente esmiuçadas, misturadas, de tal forma, que não sabemos de imediato –e muitas vezes nem mesmo depois– se são ou não produzidas, cinematograficamente falando, tal qual como se produz uma encenação ficcional.

É o caso, por exemplo, do emblemático longa metragem *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), em que, ciente de tal potencial, como já nos adianta em seu próprio título, joga, brinca com a recepção do público, que é levado a se perguntar a todo instante: esta cena a que estou assistindo agora compõe um documentário ou uma ficção? Ou ainda: esta cena é ela mesma fictícia e, portanto, possui um roteiro de falas e marcações produzido anteriormente a ela, ou é registro direto daquilo que percebemos como o real e, neste caso, a pessoa filmada está dizendo o seu próprio texto?

Por outro lado, como nos lembra o cineasta português António Campos, em entrevista concedida a José Vieira Marques, para *Cultura Zero, Centro de Estudos e Animação Cultural*, n°3, Lisboa, Março de 1973:.19-33: "Fazer um documentário não é fazer um filme de enredo. Neste, há muito maior liberdade, pois existe uma planificação onde se podem prever colocações da câmara, angulações, etc." (Campos apud Penafria, 2009: 62). Ou ainda em sua entrevista à Borges Palma, João Assis-Gomes, *Uma prática Marginal (I), Vida Mundial*, 04 de junho de

1971: 47-48.

> Por exemplo: se eu for a um mercado e vir as peixeiras ou os homens a descarregarem batatas, não os vejo sob o prisma de os 'transformar' e fazer com eles um filme de ficção; o que me interessaria seria agarrar na máquina e seguir um dos homens, saber onde ia ele comer, se tinha mulher, filhos, onde vivia... enfim, para ele me contar as suas dificuldades etc. É este o tipo de cinema que me atrai. (Campos apud Penafria, 2009: 54)

Quer nos parecer que existam ainda aqueles produtos cinematográficos em que a tal hibridização pretenda mesmo é escamotear, não somente a si mesma, como um recurso bem acabado de metalinguagem, mas, ao contrário, a própria realidade que afirma registrar, nos casos do autoproclamados documentários que mais parecem ficção –dos quais o filme de um jovem diretor de São Gonçalo – RJ, radicado na Paraíba, *Olhar Particular* (Paulo Roberto, 2011); *O Equilibrista* (*Man onWire,* James Marsh, 2008); *Valsa com Bashir*, (*Waltz with Bashir*, Ari Folman, 2008) –que surpreende ao realizar um documentário em *cartoon*–, são exemplos atuais.

Ou, ainda, a hibridização, por vezes, parece pretender fornecer tamanha força de veracidade e verossimilhança à obra ficcional da qual é constituinte, que leva o espectador a crer mesmo que esteja diante de um documentário e não de uma, tecnicamente falando, ficção pensada e interpretada, como, por exemplo, *Ilha das Flores* (Jorge Duarte, 1989); e *As bruxas de Blair (The Blair Witch Project,* Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999). O primeiro, sobretudo, por seu caráter de denúncia social embalado em um modelo de discurso estritamente didático,

torna-se aquilo que se costuma denominar “documentário ficcionado”; o segundo, por sua advertência discursiva proposital de que estaríamos diante de um material audiovisual genuíno, encontrado um ano após o sumiço de alguns universitários no meio de uma mata, acarreta a recepção da dramatização dos acontecimentos como sendo registrados no calor da hora, disfarçando assim a sua condição de mera ficção. Passemos, enfim, à análise do filme *Amanda e Monick*.

As personagens Amanda e Monick – o duplo fio narrativo

Seguindo o raciocínio tecido até agora, o premiado documentário *Amanda e Monick*, roteirizado e dirigido pelo jovem André da Costa Pinto[248], paraibano de Barra de São Miguel, radicado em Campina Grande, se incluiria dentre esses registros audiovisuais que pretendem documentar determinada faceta da realidade, mas sem deixar de produzi-la estética e cinematograficamente, como se faz diuturnamente durante o processo de captura de um produto fílmico, sobretudo, os ficcionais. Para realizá-lo, o diretor contou com os serviços das produtoras Moinho de Cinema da Paraíba, Cabras da Peste, Medonho Produções, além de obter o apoio do Departamento de Arte e Mídia da UFCG, do Departamento de Comunicação Social da UEPB, da Prefeitura de Barra de São Miguel, do comércio local, como, por exemplo, da Pizarro Calçados.

Podemos perceber que há apuro na produção desde a escolha da forma de abertura do documentário, pois é notório o cuidado com a marcação das cenas de apresentação de suas duas *personagens* (e assim podemos denominá-las, duplamente, intra e extrafilme) centrais, que dão nome ao filme: a Amanda e a Monick. A maquiagem, o figurino, o cenário, a posição da câmera, a iluminação cênica, os objetos de cena, a trilha sonora encomendada, tudo, enfim, lembra o processo de produção de um filme de ficção. Não é à toa que exista, dentre os profissionais nominados em seus créditos, o excelente diretor de arte,

Carlos Mosca, pernambucano, radicado em Campina Grande, Paraíba, e também diretor de audiovisuais laureados[249]; os assistentes de direção Felipe Augusto e Alberto Simplício; Guga S. Rocha como diretor de som; Henrique Neto e Carol Torquato como diretores de produção; e, na fotografia, João Carlos Beltrão.

A reunião de imagens de um filme é uma atividade de síntese, de escolha, de manipulação que serve tanto para a ficção quanto para o documentário cinematográfico, desvelando assim a falsa ideia de que o cinema registra o real (Bernardet, 1996: 37). Porém, "convertido em linguagem graças a uma *escrita* própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um *estilo*, o cinema tornou-se por isso mesmo um meio de comunicação, informação e propaganda, o que não contradiz, absolutamente, sua qualidade de arte" (Martin, 2003: 16).

Segundo Betton (1987: 24), o tempo (a câmera lenta, câmera rápida, interrupção do movimento, inversão do movimento), o espaço (o primeiro plano, os ângulos, os movimentos de câmera), a palavra e o som (os diálogos, a música) são os elementos característicos da linguagem cinematográfica. Procuraremos analisar alguns deles em *Amanda e Monick*.

André Pinto e Carlos Carvalho optam por editar a abertura do documentário em questão em montagem paralela, compondo lado a lado a apresentação de Amanda e de Monick, acompanhada pela cadência musical de uma trilha sonora bastante rítmica.

Em suas primeiras aparições, a personagem Amanda possui a sua frente uma penteadeira impecável, com um espelho enorme que lhe devolve a sua própria imagem e atrás de si um quadro em que é possível vê-la retratada quase exatamente como se oferece à câmera: maquiada, adornada e bem vestida. A repetição dos enquadramentos, o da

moldura do quadro pintado, o do espelho, o da janela caseira e o da tela do cinema, nos entrega desde o início do filme o símbolo do duplo, tão caro, por exemplo, às mitologias, às diversas formas de manifestações artistícas e à lida da psicanálise. A duplicidade perdurará por toda a sua narrativa e se presentificará não só na forma, mas também de diferentes modos em seu conteúdo fílmico, como poderemos perceber a seguir.

Amanda Gomes Costa, na verdade, recebeu de batismo o nome Arthur Marcolino Gomes, pertence a uma família estruturada psicologicamente e equilibrada economicamente. É travesti assumida desde os 19 anos de idade, possui emprego público, leciona História em duas instituições de ensino do município de Barra de São Miguel; na Escola Muncipal Manoel Estevam de Miranda, de Ensino Fundamental, no Sítio Floresta, e na Escola João Pinto da Silva, de Ensino Médio, no Centro da Cidade. E dentre os estudantes dessa última instituição de ensino, há a sua aluna Monick, outra travesti.

Monick Macharrara, por sua vez, possui em sua certidão de nascimento o nome Fernando Porfírio da Silva. É pobre, estudante da educação básica, banida da casa de seus familiares pela afirmação de sua condição sexual, necessita se prostituir para sobreviver, e acaba sendo acolhida por uma mulher homossexual que, ao entrar em sua vida por acaso, a deseja sexualmente e engravida dela na noite do "acontecido".

Monick em sua apresentação inicial também está como Amanda diante de um espelho, penteando-se, mas percebemos de imediato que não possui o luxo de Amanda: seu espelho está embaçado, sua casa não possui sequer o forro do telhado. Ao seu lado vemos bonecas de brinquedo. Mais uma vez o jogo do duplo se faz: seria ela, também, uma *boneca*?

O corte da cena nos leva para outro paralelismo, mas agora é o da preparação e colocação dos calçados (puro fetichismo ou algo a ver com o patrocinador?). Nesta hora, percebemos outro elemento que distingue socialmente uma travesti da outra: a assepsia sob a penteadeira de Amanda contrasta com o que vemos embaixo da cômoda de Monick - duas caixas medianas de papelão de produtos como a pasta de dente Sorriso, servindo-lhe, muito provavelmente, de porta utensílios. Outro fator de distinção social é percebido nas diferenças existentes entre o modelo da porta e a condição dos umbrais da casa de cada uma.

Linhas e costuras aparentes e ausentes

São contundentes os depoimentos oferecidos durante o documentário, tanto os do pai de Amanda e os da companheira de Monick quanto os das próprias protagonistas, editados por Carlos Carvalho e André Pinto também em paralelismo, e, por vezes, com cortes em estilo *cortina,* nos quais"um plano vem substituir, literalmente, o outro. O seu movimento pode acontecer em qualquer direcção: vertical, horizontal, diagonal. E assumir as mais variadas formas: círculos, quadrados, espirais, triângulos." (Nogueira, 2010: 171).

Ambas as personagens afirmam ter percebido a sua condição de homossexual desde muito cedo, pelo interesse em brincadeiras de boneca e de casinha e em roupas femininas que demonstravam possuir na infância. Amanda afirma ter ficado de mal com Deus por não considerar que ele aceite a sua condição como não pecadora, mas não chega a analisar criticamente a sociedade que, de fato, é quem exerce a discriminação, muito embora ressalte que ser homossexual em uma cidade do interior como a dela só lhe possibilita duas alternativas: "ou

você fica retraído em casa ou você vive na igreja". Amanda diz que se assumiu como travesti "porque queria se apresentar como uma mulher."

Em relação ao seu ambiente profissional, Amanda assegura que não encontra nenhum problema de intolerância ou de preconceito face a sua decisão de trabalhar vestida com roupas de mulher, pelo contrário, costuma até mesmo ser elogiada pelo seu trabalho como professora. Ela ressalva que, no início, os pais ficavam intrigados com a possibilidade de seus filhos virarem travesti por sua influência, mas depois aceitavam, até porque há alunos em sua turma que são homossexuais e não optaram por se travestirem. Amanda destaca ainda que, para além de ser professora, é amiga de seus alunos, procurando resolver problemas mesmo fora da escola, visitando-os na casa de suas famílias.

Suas declarações são confirmadas nos depoimentos dados ao documentário por alguns estudantes e por uma mãe de aluno. José Amadeu Gonçalves, estudante da 8ª série, por exemplo, afirma que ficou assustado no início, mas que depois se acostumou, porque "coisas como essas" sempre se vê "em jornais e televisão". Já a estudante Camila Melo Costa Oliveira (8ª série) aponta que pessoas de fora da escola costumam julgar negativamente o fato de se estudar em uma instituição que possua professores homossexuais. Neuma Pinto, mãe de um de seus alunos, afirma que Amanda é "um professor competente", e acredita que seu filho não irá querer imitá-lo, pois a opção de ser travesti é *dele* e não de seu filho.

O pai de Amanda, Sílvio Gomes, muito seguro de si e de seus sentimentos, afirma saber desde a infância do seu filho Arthur que ele era afeminado e não vê por que esconder a realidade desse fato, já que

isso seria ceder às pressões de uma sociedade hipócrita que obriga os sujeitos a serem aquilo que não querem ser. Demonstra nutrir imensa afetividade para com o seu filho, anda abraçado com ele vestido de mulher pelos espaços públicos (ruas e praça) da pequena cidade interiorana de Barra de São Miguel com aproximadamente 6 mil habitantes; muitos chegam mesmo a pensar que sejam namorados e não pai e filho. E com orgulho defende, entre amigos e conhecidos em conversas de bar, a condição de travesti que seu filho opta por vivenciar, afirmando: "Ele nasceu no corpo de um homem, mas com a cabeça feminina" ou "Eu tenho um filho homossexual e sou muito feliz com ele".

Notemos, no entanto, que todos os recursos linguísticos dos quais se utiliza para se referir ao filho são do gênero masculino. Reparemos, também, os movimentos dos olhos de Amanda, enquanto ouve as declarações de seu pai sobre ela: parecem deixar escapar um quê de desconforto?

Amanda informa que jamais precisou dizer ao pai que era gay, porque ele sempre soube disso, a partir da observação do seu jeito afeminado de ser. Por sua vez, o pai afirma que o filho nunca precisou esconder seus sentimentos, porque possuía pessoas dentro de casa lhe dando apoio de forma responsável, possibilitando "a pessoa ser feliz, sem estar dando explicação": "Nós estamos quites", conclui.

Nilda –não há informação de seu sobrenome no filme, e, como nos ensina Bourdieu (2007), isso é outro indício de distinção social–, a parceira de Monick, surge primeiro em um plano detalhe de sua barriga de gestante, e, nas dependências de uma casa paupérrima, de paredes descascadas e móveis simplórios, informa que a desejou assim que a viu pela primeira vez em um clube– "Achei ele até uma bicha bonita. Com

certeza, ele não é feio nem é bonito: é normal.” –e assume ter feito de tudo para ficar com ela e que só sossegou quando, enfim, conseguiu aquilo que queria. Na intimidade do espaço privado de sua residência, alisa a imensa barriga, enquanto fala, exibindo a sua gravidez de risco.

A quem lhe pergunta se teria virado homem, pelo fato de ter engravidado uma mulher, Monick responde que “bichas são eternamente bichas” e que “não existe ex-bicha.” Promete que irá proporcionar a criação da criança da melhor forma possível nem que para isso tenha de se prostituir. Numa dupla e surpreendente inversão, Monick declara que será a mãe e que a sua companheira será o pai da criança que aguardam nascer. Fazendo-nos lembrar do processo de extrema mudança que vem se exercendo no seio da instituição familiar “naturalizada” como normal, e, como explica Zambrano, que:

> o conceito de "homoparentalidade" torna-se insuficiente quando se trata da parentalidade exercida por travestis e transexuais. Isso porque, da forma como foi concebido, o termo "homoparentalidade" se refere apenas à orientação sexual, aludindo às pessoas cujo desejo sexual é orientado para outras do mesmo sexo, o que deixaria de fora as pessoas com mudança de sexo (transexuais) e de gênero (travestis). Embora sejam comumente percebidas como fazendo parte do mesmo universo homossexual, travestis e transexuais apresentam especificidades na sua construção identitária e, consequentemente, na sua relação de parentalidade. (...) As transexuais e algumas travestis se sentem e se consideram "mulheres", mesmo tendo nascido homens biológicos. Para elas, é o sexo/gênero transformado que conta para sua classificação como "mulheres". Desse modo, as travestis e transexuais se consideram "mulheres" e mantém relações sexuais com homens, percebidas por elas como heterossexuais e não homossexuais. Da mesma forma, quando constroem uma relação de parentalidade, na maioria das vezes, o fazem ocupando o lugar "materno" e não "paterno", como veremos adiante. Nesses casos, fica evidente a insuficiência das categorias binárias para classificar as identidades e a

> sexualidade das travestis e transexuais. (...) considerando que, para as travestis, o acento identitário será dado ao gênero, para as transexuais, ao sexo e para os homossexuais, à orientação. (Zambrano, 2006:130).

Se durante a exibição da vida profisional de cada uma das personagens, vemos, por um lado, Amanda, uma bem-sucedida professora de História, lecionando para seus alunos compenetrados e aparentemente muito interessados na vinda da Coroa Portuguesa para o Brasil ou no fato do homem ser considerado o centro do universo no período do Renascimento; por outro, acompanhamos Monick fazendo o *trottoir* em uma praça pernambucana, onde vemos alguns homens a assediando intensamente: um chega de bicicleta e junta-se a outro propondo um programa a três; um terceiro pretendente aparenta ser catador de papelão ou morador de rua, parecendo estar embriagado, inclusive.

Monick afirma fazer programa há dois anos por influência de um colega de Santa Cruz do Capibaribe, em Pernambuco, e que o faz tanto por diversão quanto por necessidade material de sobrevivência. Diz que se o "acompanhante" tiver "expressão de ter mais condições financeiras", cobra de R$ 80,00 a R$ 100,00, mas se for mais pobre cobra de R$ 40,00 a R$ 50,00.

O efeito técnico de borrão *pixelizado* nos rostos dos homens que a assediam mais do que garantir o anonimato desses indivíduos, lembra o estilo de certas reportagens policiais. Não há qualquer sinal de *glamour* na lida de Monick. Entreouvimos as difíceis negociações dos valores e dos serviços oferecidos por ela a seus possíveis clientes. Ela chega a alegar que possui um "bofe", "podre de chique" e muito ciumento para se livrar de um pretendente despossuído, mas insistente.

Embora saibamos das limitações temporais que um documentário de curta metragem possua, gostaríamos de salientar alguns pontos que poderiam fortalecer ainda mais a carga *narrativa* presente nos 19 minutos de duração de *Amanda e Monick*. Se um pouco mais acima destacamos em nosso texto as marcas positivas das presenças discursivas dos depoentes, lamentamos haver algumas ausências também.

A mãe de Amanda não aparece em momento algum, por quê? A família de Monick também não é entrevistada, por quê? Dificuldades encontradas pela produção? Negativas dos próprios possíveis depoentes? Não sabemos, e como o filme não nos deixa pistas para a solução dessas dúvidas, possibilita-nos esses e ainda outros questionamentos. Alguns estudantes da sala de Amanda declaram suas impressões sobre ela como professora; Monick é sua aluna, mas não possui nada a declarar sobre ela? Uma mãe de aluno também emite suas opiniões, por que não os familiares de Monick?

Talvez tudo isso tornasse *Amanda e Monick*, para o bem ou para mal, um outro filme totalmente diferente, mas faz parte da função dos espectadores estranhar, refletir e indagar sobre os produtos aos quais assistem, sobretudo, quando tais sujeitos pertencem ao ambiente educacional, mesmo considerando aquilo que nos lembra Fresquet: "Nada mais estrangeiro do que a arte no contexto escolar. Arte não obedece, não repete, não aceita sem questionar. Fazer arte é desconstruir, alterar a ordem estabelecida. Arte reclama, desconstrói, resiste com certa irreverência, desaprende" (FRESQUET, 2010, p. 194).

O risco do bordado

"Todo grande documentário tende à ficção
e
toda grande ficção tende ao documentário."
Jean-Luc Godard

À guisa de conclusão, destacamos, primeiro, que parece não haver purismo possível entre os gêneros cinematográficos documentário e ficção, dada a inegável mediatização e a manipulação existente entre a câmera (e, como vimos, tudo o que envolve o processo de gravação, seja de um produto ficcional ou documental) e os sujeitos/objetos gravados, das quais o curta *Amanda e Monick* não escapa, enredando-se como produto híbrido. E, por fim, percebemos que questões culturais e socioeconômicas são capitais, relevantes e, muitas vezes, determinantes para se obter respeito e dignidade, mesmo para quem se assuma como travesti numa cidade do interior da Paraíba.

Não é à toa que, após o significativo sucesso da carreira do documentário ora analisado, nada saibamos do destino de Monick, enquanto temos ciência de que Amanda tenha se tornado Secretária Municipal de Cultura junto à Prefeitura de Barra de São Miguel, no Estado da Paraíba.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema.* São Paulo: Brasiliense*, 1996.*

BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOURDIEU, P. *Distinção:* crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

FRESQUET, Adriana; XAVIER, Márcia (Orgs.). *Imagens do Desaprender*. Uma experiência de aprender com o cinema. Rio de Janeiro: Booklink-CINEAD – LISE – FE/UFRJ, 2008.

JACQUINOT, Geneviève. *Imagem e Pedagogia.* Lisboa: Edições Pedago, 2006.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema III* - Planificação e Montagem. Covilhã: Livros LabCom, 2010. Disponível em: <www.livroslabcom.ubi.pt> Acesso em: 12 ago. 2011.

PENAFRIA, Manuela. *O paradigma do documentário* - António Campos, Cineasta. Covilhã: Livros LabCom, 2009. Disponível em: <www.livroslabcom.ubi.pt> Acesso em: 21 jul. 2011.

ZAMBRANO, E. Parentalidades 'impensáveis': pais/mães homossexuais, travestis e transexuais. *Horizontes antropológicos*. Porto Alegre, v. 12, n. 26, p.123-147, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0104-71832006000200006&script=sci_arttext#nt02> Acesso em: 12 ago. 2011

Filme Analisado

Amanda e Monick - Direção e Roteiro: André da Costa Pinto. Produção: Moinho de Cinema da Paraíba, Cabras da Peste, Medonho Produções. Barra de São Miguel – PB.

Amanda e Monick. Produção: Escola são Domingos. Documentário,

2007, 19 min. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LqzEAai25cE> Acesso em: 12 jul. 2014.

Principais Premiações

Melhor Vídeo do IV Festival de Atibaia Internacional do Audiovisual, 2009.

Melhor Vídeo Nacional (Júri Técnico) e Prêmio de BNB de Melhor Curta Metragem no XXXI Cine Guarnicê – Maranhão, 2008.

Melhor Curta Digital do 12º Cine PE– Festival de Cinema do Recife/PE, 2008.

Prêmio Caxiponés de Visibilidade aos Direitos Humanos, durante o 15º Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá/MT, 2008.

Menção Honrosa no 12º FAM - Florianópolis Audiovisual Mercosul.

Prêmio de Melhor Direção no II For Rainbown – Festival da Diversidade Sexual – Fortaleza/CE, 2008.

Prêmio de Melhor Fotografia para João Carlos Beltrão no VI Curta Santos, 2008.

Menção Honrosa do Júri Oficial no XII FAM - Florianópolis Audiovisual Mercosul, 2008.

Prêmio de Melhor Vídeo Paraibano para Amanda e Monick, IV FestAruanda, 2008.

Filmografia do Diretor

Da Rapadura ao Berço da Cultura (2005) – Curta
A Encomenda do Bicho Medonho (2006) – Curta

À Minha Amiga: um breve relato sobre nós. Direção e Produção: André da Costa Pinto. Curta, 2010, 9min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GOswfu6b-UI> Acesso em: 12 jul 2014.

Tudo o que Deus Criou. Direção e Produção: André da Costa Pinto. Longa, 2012, 9min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ASVe53-H1bU

Cinema como Arte / Arte como cinema: uma Reflexão sobre as Questões do Hibridismo na Produção Cinematográfica Contemporânea a partir do Filme São Silvestre de Lina Chamie

Patricia C. A. Alessandri

Cinema como arte/arte como cinema – a expansão do conceito tradicional de cinema

Para Jacques Aumont o cinema é uma forma de pensamento que trata de ideias e emoções através de um discurso de imagens e sons tão denso quanto o discurso da palavra. O filme *São Silvestre,* dirigido por Lina Chamie, contém uma força decorrente destas relações entre-linguagens que o caracterizam com uma densidade audiovisual propícia para as reflexões que gostaríamos de propor. Para tanto estabeleceremos um arcabouço conceitual para melhor fundamentar nossas considerações, a começar pelas ideias de Gene Youngblood acerca do cinema dito *expandido*.

O conceito de expansão da linguagem foi apresentado, pela primeira vez, na década de 70, por Gene Youngblood (1970), autor do livro *Expanded Cinema*, que já nesta época contava com consolidada

trajetória no campo da crítica e da linguagem cinematográfica tradicional, o que lhe permitia constatar que o conceito de cinema clássico já não se sustentava e reivindicava mudanças, levando-o a observar as manifestações *underground* e experimentais do cinema da época. Em vista disso Youngblood desenvolveu o conceito de *cinema expandido* considerando dois aspectos fundamentais: conhecer e entender as novas manifestações do cinema, tornado expandido pela influência de outros meios, técnicas e tecnologias e pelas conexões entre diferentes linguagens e mídias; e avaliar a expansão do código cinematográfico como decorrência da ampliação da consciência e da consequente extensão da capacidade perceptiva do homem.

Este segundo aspecto encontra-se diretamente relacionado com o rompimento das fronteiras estabelecidas entre as diferentes mídias, que por sua vez, possibilitam as inter-relações entre-linguagens e a consequente expansão da percepção do homem em função da multiplicidade de recursos e linguagens utilizadas no fazer cinematográfico. Também Arlindo Machado reflete sobre estas questões considerando que:

> nesse sentido expandido de arte do movimento, televisão e vídeo também passam a ser cinema, assim como a multimídia. Pensado dessa maneira, o cinema encontra uma vitalidade nova, que pode não apenas evitar o seu processo de fossilização como também garantir a sua hegemonia perante as demais formas de cultura. (Machado, 2007: 66).

Desta maneira, experiências no campo do cinema que incluíam a perspectiva de integração entre o código cinematográfico e outras linguagens possibilitariam o alcance de formas de manifestação artísticas capazes de provocar o observador e ampliar sua percepção,

determinando como resultado a expansão dos limites de efeitos de sentido provocados pela arte, repercutindo para além desta ceara, propiciando uma estreita integração entre arte e vida, no sentido de que a arte estimula a sensibilidade, a cognição, o senso crítico. Nesse sentido há que se destacar ainda a diferenciação entre arte e entretenimento como um outro aspecto interessante abordado por Youngblood, onde o entretenimento tem seus efeitos de sentido associados à ideia de repetição de fórmulas de sucesso, promovendo um estado de narcose, e a arte, e aí incluímos as linguagens expandidas, proporciona uma maior amplitude da consciência, envolvendo todos os sentidos possíveis em função de um efeito estético provocativo, capaz de incitar a percepção.

Portanto, "o processo de arte é o processo de aprender como pensar" (Youngblood, 1970: 419) e a expansão da linguagem é a perspectiva de instaurar uma nova visão de mundo. É neste contexto que inserimos nossa reflexão sobre o cinema, como uma linguagem que desafia os padrões culturais restritos ao âmbito do entretenimento. Dessa forma a diretora Lina Chamie propõe em seu trabalho *São Silvestre* uma amplitude da percepção, recorrendo para tanto à linguagem cinematográfica associada à outros códigos, operando-os como uma perspectiva de expansão da percepção provocada pela integração de diferentes mídias em seu fazer cinematográfico. Destacamos ainda o tratamento visual e sonoro dado ao filme e que contribuem no sentido de proporcionar sensações únicas no observador, aproximando *São Silvestre* de um campo de produção permeado pela reflexão crítica sobre o cinema.

O trabalho de Chamie, discutido a partir das ideias conceituais de Youngblood, nos permite aproximações e conexões também com as

ideias do cineasta inglês Peter Greenaway que declarou, na década de 80, a "morte do cinema", reivindicando sua reinvenção, já que, em seu ponto de vista, esta linguagem, em sua tradicional manifestação, já estava esgotada. Peter Greenaway opera, na contemporaneidade, reflexões que ecoam o pensamento de Youngblood na década de 70. Para Greenaway é preciso haver uma renovação tecnológica, comercial e principalmente estética deste importante código audiovisual. Como exemplo desta reflexão crítica trazemos aspectos do projeto *The Stairs*, através do qual Greenaway questiona os paradigmas e o fazer artístico clássicos do cinema.–*The Stairs* pressupunha enfoques nos elementos constitutivos do cinema, como luz, texto, quadro, projeção, música, tempo, atores, câmera, e caracterizava-se como um projeto com desdobramentos em diferentes regiões e locais, bem como variações nas apresentações, que englobavam diferentes tipos de manifestação artística, incluindo instalações, performances, fotografia, entre outras formas de expressão.

Uma das ações do projeto aconteceu em 1994, durante um período de 100 dias e tinha como objetivo enquadrar a cidade, recortando-a em imagens virtuais. Para tanto, uma centena de escadas de madeira brancas foram instaladas ao redor da cidade para serem escaladas pelo público. No topo de cada escada, como num pódio, havia um visor que oferecia como "prêmio" a possibilidade de enquadramento fotográfico de acordo com diferentes planos e ângulos, uma perfeita *imagem-cinema* de Peter Greenaway. Esta experiência evidencia a importância da fotografia no cinema, permitindo a apreensão de lugares muitas vezes imperceptíveis para as pessoas em sua relação cotidiana com a cidade. Também a luz e o som foram contemplados neste projeto: holofotes com iluminação variada foram espalhados em função dos

enquadramentos proporcionados pelas “escadas”, realçando as imagens reveladas. A música poetizava a apreensão destas imagens, proporcionando-lhes novas significações e sensações para além da fruição exclusiva da imagem.

Outros desdobramentos do projeto contemplaram a importância fundamental dos mais variados elementos constitutivos do fazer cinematográfico, evidenciando novas possibilidades para esta linguagem, demonstrando que a “morte” do cinema tradicional, proposta por Greenaway, está relacionada com seu renascimento através da relação com outras formas de expressão, associando o pensamento deste cineasta com o de Youngblood. Há que se considerar que *The Stairs* inova também ao permitir a criação de sequências de enquadramentos autorais e individuais feitas pelo próprio espectador que circula pelo trabalho. Como diz Bonini (2010) uma importante “inversão ocorre, pois já não é mais o filme acabado que passa na frente de um espectador passivo sentado no conforto de uma cadeira acolchoada no interior de uma sala escura, mas é o próprio espectador quem define a montagem, ou seja, a sequência dos enquadramentos que verá (e se verá todos ou não), no período e por quanto tempo quiser. (Bonini, 2010: 47)”.

Greenaway nos coloca diante da noção de fragmentação dos elementos constitutivos do cinema, um aspecto que permeia e conecta as várias ideias que trataremos neste artigo para refletir sobre as aproximações entre Cinema e Arte a partir do filme *São Silvestre*. É também a partir da noção de fragmentação que introduzimos as ideias de Sergei Eisenstein, um importante cineasta russo à quem também associamos as inovações propostas no trabalho de Lina Chamie.

Eisenstein desenvolve a *Teoria da Montagem* em que institui a

construção de significados em função de como as partes, ou fragmentos cinematográficos, são associados em sequência narrativa por ocasião de sua montagem. A montagem, em sua origem tradicional, caracterizava-se por um minucioso trabalho que envolvia o recortar e justapor de fragmentos de película para criar uma sequência que seria projetada, supostamente em movimento, com o objetivo de criar e transmitir as histórias que se pretendia contar. Era também em função da montagem que se construía os significados dos filmes, aspecto de fundamental importância para Eisenstein por estar relacionado com o poder de controlar e manipular os efeitos da obra sobre o público, permitindo interferências sobre as opiniões dos espectadores. Há ainda um diferencial importante nas ideias do cineasta que se referem à concepção de montagem como uma relação de conflito e oposição. Mais do que a construção de uma sequência em série para expor uma ideia, para Eisenstein essa composição sequencial que resulta num filme deve nascer do choque entre elementos presentes no plano cinematográfico, como se esta relação de tensão tivesse mais força e impacto para provocar efeitos de sentido, proporcionando maior carga dramática ao filme.

Para demonstrarmos como os efeitos de sentido são construídos pelos cineastas em função das escolhas técnicas que fazem, mais especificamente das relações de oposição na montagem do filme, tomemos como exemplo o recorte de um trecho que se passa na *Escadaria de Odessa* no filme *Encouraçado Potemkin*, a partir de sua construção gráfica e de luz. Na cena referida, a dissonância gráfica provocada pela oposição entre linhas horizontais e verticais, representadas, respectivamente, pelos degraus da escada e pelos soldados se deslocando em um bloco vertical coeso, intensificam a

carga dramática do momento de perigo e violência. Acrescentemos a isso a iluminação e a variação tonal entre claro e escuro que compõe a cena, bem como os recortes que "encurtam" essa situação dramática evidenciando, em primeiro plano, o sofrimento no rosto dos personagens e intensificando a tensão da cena e temos um filme que entra para a história do cinema.

Sobre as referências a partir das quais Eisenstein constrói sua concepção de montagem, devemos considerar as origens da formação da caligrafia japonesa e especialmente o conceito de relação entre-linguagens aqui discutido e que percebemos também na concepção do teatro japonês Kabuki. Sobre o primeiro há que se considerar a concepção do ideograma, um símbolo gráfico de forte caráter imagético utilizado para representar uma ideia e que demonstra a essência da concepção da montagem no cinema, caracterizada pela associação de fragmentos/partes para adquirir um significado mais relevante. Deste modo, o significado de *chorar* é constituído através da combinação da imagem que representa *água* e da imagem que representa *olho*, enquanto que o significado de cantar é constituído pela figura de *boca* combinada com a figura de um *pássaro*. Também o teatro japonês kabuki tem por característica considerar os vários elementos que o compõem, não como uma unidade entre várias, mas como uma parte que compõe o todo, sendo o todo a linguagem teatral decorrente das relações entre os vários códigos que o concebem e que, por esta integração, se tornam mais intensas, tornando o teatro uma linguagem dotada de grande complexidade e força. Eisenstein considera fundamental a capacidade dos japoneses de, através de sua concepção de ideia de teatro, alcançar todos os sentidos do homem, exatamente como este cineasta pretendia fazer através do cinema.

Tão fundamental no âmbito do cinema, essa questão da montagem nos remete ainda, pelo viés da fragmentação e ressignificação de ideias, aos conceitos propostos por Omar Calabrese em *A Idade Neobarroca* (1997) e nos introduz no âmbito das relações híbridas, decorrentes do pensamento de Youngblood acerca das relações entre–linguagens. Podemos também associar a ideia de fragmentação como decorrência do desenvolvimento tecnológico e suas repercussões experimentadas por nossa sociedade nos últimos 50 / 60 anos, o que institui uma dinâmica intensa na produção de informação gerando o excesso, a velocidade, a superficialidade na comunicação, além de provocar importantes mudanças psicológicas e sociais que repercutem em nossa percepção, ansiosa pela incapacidade de assimilar tanta informação.

Do ponto de vista sociocultural, diferente das vanguardas modernistas cuja máxima era inovar as linguagens, nos encontramos num contexto onde já não é mais possível renovar. No âmbito da cultura pós-moderna o que fazemos é retrabalhar velhos temas dando-lhes nova roupagem, misturando estilos, propondo ressignificações, determinando novos tipos de sintaxes, e gerando, como resultado uma cultura plural, múltipla, descontínua, efêmera, instável. A fragmentação, que permeia nosso contexto sociocultural, está relacionada com a quebra de uma significação conforme proposta originalmente, como se houvesse ruptura de forma, conteúdo e efeito de sentido e significação. Como consequência as partes se rearticulam criando novos efeitos de sentido. Como diz Calabrese (1987, p. 103) "o prazer, em todos estes casos, consiste na extração dos fragmentos dos seus contextos de pertence e na eventual recomposição dentro de uma moldura de variedade ou de multiplicidade". Esse caráter fragmentário,

tão atrelado no contexto sociocultural que vivenciamos, deve estar incutido também na concepção artística no sentido de provocar a atenção do observador, desafiando-o a adotar uma postura mais interativa em relação às condições contemporâneas de apreensão do mundo e da arte. Assim, não há dúvida de que esse contexto desordenado, turbulento que repercute em nossa percepção e sensibilidade, deve ser levado em consideração em nossas reflexões, pois reverbera na forma como apreendemos o mundo.

Por isso se torna tão importante refletir sobre *São Silvestre*, já que este repertório conceitual é empregado na concepção do filme.

São Silvestre, considerações sobre o filme

Vejamos como se dão estas considerações no filme propriamente: Um texto explicativo toma a tela inicial do filme dando conta das especificidades da corrida de São Silvestre enquanto o espectador desavisado deve perguntar-se: é um documentário? Corta para uma cena urbana ao amanhecer: a cidade de São Paulo banhada por uma luz matinal amarelada. Junto com o amanhecer somos conduzidos pelo deslocamento de um corredor de rua que, embora ausente da cena, se faz presente pela sonoridade de suas passadas e pelo movimento da câmera que acompanha esse deslocamento revelando uma cidade com perspectiva para além dos seus tão característicos arranha-céus. De repente: vertigem, céu e asfalto invertidos provocando sensação de descontrole, estranhamento, fazendo com que o espectador quase "beije" o chão, como numa queda repentina. Eis que surge, metonimicamente, o protagonista do filme, personificado pelas pernas do atleta correndo, pernas recortadas, ainda de ponta cabeça na tela,

poetizadas por um banho amarelado de luz matinal que se apropria deste corpo em movimento tornando-o luz e grão, desfazendo sua figuratividade, imiscuindo corpo, asfalto e luz. São Paulo, a cidade-concreto, é também cidade-luz. Também trazido pela luz o personagem se faz presente na tela, embora ainda "tímido", ora apenas sombra, ora como recorte com partes do corpo-luz surgindo pela lateral.

Com ângulos e enquadramentos inusitados; aproximações entre narrativa ficcional e documentário; os espaços urbanos da cidade como atores do filme, os deslocamentos que a cineasta propõe ao espectador, deslocando-o visualmente para outro tempo, outro espaço, outro lugar; a relação visceral oferecida pela atuação do personagem-corredor através de sua respiração ofegante, suas angústias e sentimentos, Chamie rompe com paradigmas cinematográfico tradicionais. *São Silvestre* é uma radical investida em um pensamento audiovisual construído a partir das relações entre-linguagens que, combinadas, resultam numa força audiovisual que reverbera junto ao espectador, proporcionando-lhe uma experiência cinematográfica orgânica, aproximando, portanto, arte e vida.

À modo de Eisenstein, Chamie constrói a narrativa de *São Silvestre* pautada por uma carga dramática provocada pela relação de oposição entre som e imagem, estimulando os sentidos do espectador em função das relações sinestésicas assim proporcionadas. O longa metragem evidencia de maneira sensorial a experiência de um corredor de rua, destacando sonoramente sua respiração, o deslocamento do corpo, das pernas, seu ritmo pessoal e também o ritmo da cidade, sempre intenso, agitado. Também uma reflexão sobre a mobilidade numa cidade como São Paulo é contemplada, já que a ocupação do espaço urbano é proporcionada por uma maratona que, por ironia,

paralisa a cidade. Além de ângulos fotográficos incomuns, que desnorteiam nosso olhar, proporcionando incomodo mas também maior força e impacto visual, Chamie agrega ao filme a ópera e toda sua complexidade, não apenas sua intensidade do ponto de vista musical, um aspecto bastante contemplado pela diretora, mas também, conceitualmente, a ópera como representação da *obra de arte total*, aquela que congrega as mais variadas manifestações artísticas para se expressar, o Gesamtkunstwerk[250] estabelecido por Wagner no século XIX.

São Silvestre é um filme que possibilita demonstrar como as várias linguagens que compõem o cinema são trabalhadas, opondo uma narrativa tradicional à multiplicidade de narrativas, proporcionada exatamente pela forma como os diferentes códigos são relacionados, como no caso da fotografia no filme, que instaura uma dinâmica imagética incômoda para o espectador, associada ao som, também tratado de forma diferenciada. Essa dinâmica repercute na capacidade de percepção do espectador, provocando um incomodo e evidenciando que os parâmetros clássicos de apreensão de significados já não dão conta das manifestações culturais contemporâneas.

São Silvestre representa, portanto, um contexto dinâmico, caracterizado pela pluralidade e velocidade de informações, servindo de parâmetro para mostrar um cenário cultural também dinâmico, associado ao já citado desenvolvimento da comunicação e tecnologia. Este contexto sociocultural, ditado pelo corporativismo elitista mundial, instaura uma descaracterização e perda das especificidades locais das culturas associando-se a um desenvolvimento global e padronizado nas mais variadas instâncias, onde as especificidades das culturas locais se perdem em detrimento de um padrão global. A

produção artística desenvolvida em função das relações entre-linguagens, aqui representada por *São Silvestre*, reflete este contexto e cenário sociocultural e nos permite introduzir o conceito de hibridismo.

Estabelecendo o conceito de hibridismo

O conceito de hibridismo surge a partir de aspectos importantes analisados, também, por Néstor Canclini (2008), que traça um amplo panorama para demonstrar que o cenário mundial contemporâneo se caracteriza por uma padronização cultural global que prevalece em detrimento das peculiaridades e especificidades das culturas locais que se descaracterizam, determinando perda progressiva das individualidades culturais regionais de outrora.

Esse contexto se instaura, entre outros aspectos, em função da globalização, um fenômeno no âmbito da economia que dita novas regras no campo da cultura ao instaurar uma "filosofia corporativista", disseminando uma visão de mundo padronizada e desvalorizando os parâmetros culturais locais, que arrefecem face à imposição ideológica, cultural e financeira dos mais poderosos economicamente. Como consequência surgem novas formas de organização sociocultural e se instituem novos processos de entrecruzamento e intercâmbio cultural que irão repercutir no conceito de hibridismo.

Transportando este conceito para o âmbito da cultura e das artes, constatamos que o hibridismo institui processos de entrelaçamento entre códigos diferentes, gerando renovações nas linguagens que correspondem a novas perspectivas de produção artística e cultural. Procedimentos artísticos que existiam de forma pura e apartada passam a se associar caracterizando a coexistência de diferentes meios e

linguagens na concepção e composição de obras artísticas inovadoras. Estamos, portanto, diante de um processo fertilizador no campo da cultura, capaz de oferecer uma resistência contra a padronização cultural estabelecida.

São Silvestre é um exemplo propício para ilustrar essas transformações ocorridas também no âmbito do cinema e do audiovisual, ampliando suas perspectivas de expressão com uma rica vastidão de possibilidades e inovações conforme temos aqui demonstrado. Constatadas as importantes inovações no âmbito cinematográfico a partir de considerações sobre este filme e com o objetivo de estender nossas reflexões para além deste contexto, nos apropriamos das ideias de Philippe Dubois para dar vasão à outras inquietações promovidas por este filme:

> Podemos expor o cinema como se expõe uma imagem de arte, no espaço iluminado de uma sala de museu, diante dos visitantes que passam? Como gerir então o espaço, o tempo, a luz, o espectador–visitante, a duração, o movimento, o percurso? Se uma obra de arte clássica (digamos uma pintura) é um objeto bastante determinado, com suas características próprias, e que se expõe pendurada numa parede segundo modalidades conhecidas e definidas (embora se possa sempre trabalhar as formas de montagem), o que acontece quando se introduz, neste espaço clássico de exposição, imagens-movimento, imagens imateriais, projetadas, seriadas, durativas? Porque operar esta mudança, esta deslocalização/relocalização? Porque colocar o cinema no museu? Quem ganha com isto (e o que)? ... (Dubois, 2014: 113)

Ao resgatar essas ideias não pretendemos considerar que *São Silvestre* seja um filme pensado ou produzido para o espaço expositivo, mas não há dúvida de que sua proposta audiovisual o desloca da

tradição cinematográfica clássica, provocando reflexões que o aproximam das questões de Dubois. Este filme não apresenta uma narrativa convencional com uma história tradicional contada com começo, meio e fim, mas sim provocações já descritas com a forma de filmar e com relação a como o espectador é conduzido por este percurso, através de um ponto de vista inusitado, ora rente ao chão, ora de ponta cabeça, ora pela relação som/imagem, este último um aspecto de fundamental para nossa reflexão em função da força que som e imagem juntos proporcionam enquanto efeito de sentidos oferecidos aos espectadores.

A relação audiovisual em *São Silvestre* conduz o olhar do espectador proporcionando um caráter poético ou dramático ao filme, a chuva, o caos, o trânsito e o excesso de carros tão característicos da cidade de São Paulo e tão estressantes adquirem uma outra conotação, quase poética, decorrente da forma como as relações entre-linguagens são trabalhadas no filme. Podemos considerar também que *São Silvestre* instaura "relações de passagem" entre a tradição cinematográfica do filme, que é produzido para ser transmitido na clássica sala escura do cinema, e o audiovisual instalado no espaço museográfico, ou da galeria de arte. Estas relações de passagens se referem ao fato de que entre diferentes códigos ou linguagens há uma multiplicidade de camadas e conteúdos nem sempre evidentes, mas repletas de significações. É como se surgisse, por ocasião destas relações de transposição de uma linguagem para outra, um espaço virtual e pleno de significação capaz de conter toda a complexidade de uma linguagem que se transporta para outra quando se dão estes processos de entre-linguagens, como nas imagens abaixo do filme São Silvestre, que mostram o personagem principal com diferentes tratamentos de cor relacionados com o estado

de espírito experimentado por ele durante a corrida. Portanto, trata-se da cor enquanto recurso pictórico pleno de significação e as relações aí estabelecidas entre cinema, fotografia, pintura contidas nestas passagens que surgem ao longo do filme.

O conceito de *passagens* nos faz refletir sobre as relações existentes entre os diferentes meios, isto é, o que há de pintura na fotografia ou no cinema ou o que há de literatura no cinema, de que modo estas inovações culturais interferem na produção artística reforçando seus efeitos de sentido. Para Raymound Bellour, autor de *Entre-Imagens* (1997) "dessa forma se produz entre foto, cinema e vídeo uma multiplicidade de sobreposições, de configurações pouco previsíveis". (Bellour, 1997: 14).

Assim, considerando que *São Silvestre* incita em nós inquietações relativas ao modo tradicional de se produzir cinema, representando, portanto, essas relações de *passagens* no sentido de ser uma produção audiovisual que já não se encaixa em sua tradição. Mas também não rompe completamente com seus parâmetros originais, visto que assistimos a este filme nas salas de cinema. Com o objetivo de tentar responder a pergunta de Dubois relativa ao porque de se colocar o cinema no museu, lembraremos o trabalho *Experiência de Cinema* da artista Rosângela Rennó, que carrega referências do código cinematográfico relacionando-as com o universo das artes visuais enquanto projeto artístico relativo ao cinema, mas instalado nas galerias de artes.

Em *Experiência de Cinema*, uma cortina de fumaça funciona como suporte que permite a projeção de uma sucessão de diferentes imagens que assim ganham visibilidade. Através de recursos técnicos, Rennó consegue dar um caráter dinâmico às imagens fotográficas e estáticas

que, separadas por um breve intervalo de tempo, vão sendo apresentadas sucessivamente. Desta forma, ela confere ao trabalho a noção de movimento e de passagem de tempo, permitindo vislumbrar uma relação entre imagem estática e imagem em movimento e, portanto, entre fotografia e cinema. É como acontece no cinema, onde os fotogramas vão se sucedendo um após o outro, instaurando esta continuidade de passagem de uma imagem para outra que dá ao espectador a ilusão de movimento e de decorrência de tempo diante da tela. Observamos, portanto, que, na concepção deste trabalho de Rennó, há *passagens* entre a linguagem fotográfica e a cinematográfica. Mas, para muito além das relações entre-linguagens aqui observadas, Rennó, através das características do trabalho, nos permite compreender a profundidade das ideias discutidas por Bellour. *Experiência de Cinema*, assim como *São Silvestre* de Chamie, suscita em nós a lembrança de que "existem, desde sempre, em todos os grandes diretores, no cinema de ficção, momentos de parada durante os quais o fascínio fílmico parece se voltar repentinamente a si mesmo para produzir efeitos (mais ou menos visíveis) de contemplação e reflexão." (Bellour, 1997: 79).

Diante disso, para concluir esta perspectiva de aproximação entre cinema enquanto linguagem audiovisual e o âmbito das artes visuais propriamente, e tendo como referência o contexto aqui estabelecido, que inclui desde as relações de expansão e de hibridação entre-linguagens até os conceitos acerca da ideia de passagens, enquanto perspectiva de ocupação potencialmente plena de significados que se dá nas relações entre-linguagens, podemos considerar que há, no Brasil uma interessante produção no campo do audiovisual que desafia a capacidade de percepção do público. Lança-se um reolhar sobre a

tradição das linguagens audiovisuais e cinematográficas, repercutindo numa forma de produção artístico-cinematográfica inovadora e capaz de ressignificar este código, reinventando a própria linguagem, propiciando novos espaços de enunciação e ativando, dessa forma, o poder político e questionador da arte.

Nosso objetivo a partir de uma provocação propiciada pelo filme *São Silvestre* é, pensar o cinema de outra forma, "... procurar as conexões (frequentemente escondidas) entre objetos que nasçam como diferentes entre si, e não já como pertencentes a uma série cultural. O progresso das ideias nasce quase sempre da descoberta de relações impensadas, de ligações inauditas, de redes inimaginadas." (Calabrese, 1987: 21)

Referências

BELLOUR Raymound. *Entre-Imagens*. Traduzido por Luciana A. Penna. Campinas: Papirus, 1997.

BOLTER, David; GRUSIN, Richard. *Remediation Understanding New Media***.** Editora: MIT Press, 1999.

BONINI, Eduardo Cunha. *As tramas do cinema de Peter Greenaway:* processos de criação em *The Tulse Luper Suitcases*. 2010, 107f. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC-SP. 2010.

CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp 2008.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Video, Godard*. São Paulo: Cosac Naify 2004.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas – SP: Papirus 1997.

MACIEL, Katia. *Transcinemas.* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria 2009.

SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens liquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus. 2007.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York: E.P. Duttonn & Co, Inc. 1970

Desbunde Superoitista: Sexualidade Alegórico/Política na Mostra Marginália 70

Flavio Rogerio Rocha

O presente artigo se propõem a analisar nove películas na bitola Super 8, provenientes da *Mostra Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro*[251] (curadoria de Rubens Machado, realização Itaú Cultural, 2001). Pretendemos usar o termo *desbunde* para designar esse conjunto de filmes, da década de 1970, que têm como tônica um forte ato contestatório aos padrões sociais da época, através da alegorização da realidade e subversão da ordem estabelecida. A grande questão que se impõem é a quebra dos paradigmas socialmente aceitos, através do exercício da livre sexualidade e da experimentação de uma sexualidade dúbia.

O termo *desbunde*, durante a década de 1970 no Brasil, demarca uma ação que representa um desprendimento das pessoas, individualmente, em relação aos padrões pré-estabelecidos pela sociedade. Representava, por si só, um ato de enfrentamento político, por mais inconsciente que pudesse ser, para quem *desbundava*.

O *desbunde* surge como alternativa a postura da esquerda tradicional, da luta armada e da conivência com a *Ditadura Militar*. Através do *desbunde*, atitude que ganhou força com o movimento

tropicalista, muitos jovens puderam tomar um posicionamento político diferente do que a sociedade brasileira havia possibilitado até aquele momento.

Na verdade, a tradicional militância politizada foi sendo substituída, na postura de muitos jovens, por uma valorização de ações individuais. Começa-se a delinear um engajamento que abandona a perspectiva de grandes projetos nacionais e da tomada do poder a longo prazo. Configura-se, então, uma prática de resistência cultural pautada na mudança de comportamentos, através do indiscriminado uso de drogas, da radicalização da liberdade, das experimentações sexuais etc.

Isto acabava por assumir uma dimensão política nunca antes vista. Saindo do já conhecido esquema esquerda engajada *versus* governo militar e enveredando para uma postura política individual, na qual cada escolha, cada situação vivida era tida como um gesto perigoso, ilegal, e assim sendo, assumida como contestação de caráter político.

Desta forma, pretendemos usar o termo *desbunde* para designar um conjunto de filmes dentro da *Mostra Marginária 70*, que têm como tônica um forte ato contestatório aos padrões sociais da época, através da alegorização da realidade e subversão da ordem estabelecida. Para isto, nessas produções, faz-se uso de situações insólitas onde a nudez é um de seus principais artifícios. Na verdade, a grande questão que se impõem é a quebra dos paradigmas socialmente aceitos através do exercício da livre sexualidade e, em muitos dos casos, da exploração e da experimentação de uma sexualidade dúbia.

Por este motivo, tornaram-se pujantes manifestos políticos que vão ao encontro do contexto sociopolítico da época, que compreendem a contracultura, o rock ‘n roll, a psicodelia, o livre uso de drogas, o sexo

livre, e a procura da juventude por mais liberdade, principalmente no mundo ocidental.

No entanto, faz-se necessário aqui conceituar e contextualizar muito bem o termo para que ele seja interpretado de forma correta, no que estamos propondo, ou seja, criar uma categoria para esses filmes. Segundo o Dicionário Aurélio a palavra *desbunde* significa : "1. Ato ou efeito de desbundar; 2. Loucura, desvario." (Ferreira, 1986: 548) Já *desbundar* significa: "1. Perde o autodomínio, por efeito de droga; 2. Perder o autodomínio, perder as estribeiras; 3. Rasgar a fantasia; 4. Causar espanto, grande admiração, impacto."(Ferreira, 1986: 548)

De acordo com nossa interpretação do termo *desbunde*, procuramos aproximá-lo do que representou a postura do grupo de teatro da década de 1970 chamado *Dzi Croquettes*. Este grupo encantou e principalmente chocou plateias pelo Brasil e pelo mundo afora com suas muito bem elaboradas visões e subversões da sociedade, naquele período rico e ao mesmo tempo adverso a todos os tipos de expressões artísticas diferentes. Podemos observar como traços fortes da atuação do grupo a ironia e o *deboche* que punham abaixo os padrões comportamentais aceitos pela sociedade brasileira da época. Isto por conta da irreverência com que expunham sua visão, principalmente, sobre a estrutura familiar. Sendo todos homens, em sua maioria esmagadora, travestidos de mulher, traçavam uma visão destoante do que poderia ser uma família com pai, mãe, filhas, tias e agregadas. Com muita purpurina e alegria abalaram os alicerces da sociedade brasileira através da identificação que mantinham entre o projeto de vida e de arte de seus integrantes. Pois, diferenças entre classes, entre raças, entre o nível de escolaridade e de origem social eram amenizadas em nome dos valores *democráticos*, para a participação de pessoas nos quais seus

integrantes se autorreconheciam.

Podemos vislumbrar essa postura em documentário homônimo e recente (2009) de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Além de um riquíssimo material de arquivo, o filme traz diversas figuras importantes das artes que relatam suas impressões sobre o significado da obra do grupo, entre elas Miguel Falabella (ator e diretor de teatro e televisão) que nos diz: "Eu acho que eles são o símbolo de uma era, né? A era do desbunde. Eram machos, fêmeas, eram sexys em cena. Eram extremamente engraçados." (Dzi Croquettes, 2009, 11min.)

Nelson Mota, outra figura importante para a cultura brasileira do período, diz que "era uma forma de você contestar ali a ditadura pelo *escracho*, pelo sarcasmo... Não dava mais para contestar a sério". (Dzi Croquettes, 2009, 7 min.)

José Possi Neto, diretor de teatro, relata no filme que "eles (Dzi Croquettes) não estavam nenhum pouco engajados com política institucional. Mas é claro que era político. Qualquer ato é político. E havia uma revolução de comportamento e libertação sexual e de valores morais, com relação a masculinidade e feminilidade, da qual eles eram um grande grito." (Dzi Croquettes, 2009, 12 min.)

Essa postura, guardada as devidas ressalvas, lembra a frase do personagem de Paulo Villaça no emblemático filme de Rogério Sgazerla, *O bandido da Luz Vermelha*: "Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha, avacalha e se esculhamba." (1968). Não refiro-me, aqui, especificamente à atitude do grupo *Dzi Croquettes*, mas sim a toda um clima político no qual a sociedade, e em particular a intelectualidade brasileira, estava inserida. Um contexto tropicalista e pós-tropicalista da virada das décadas de 1960 e 1970. Da vigência do

Ato Institucional número 5 (AI-5) e do recrudescimento da *Ditadura Militar*. Nessa época, a postura política teve uma guinada forte para muitos que vinham do engajamento do início dos anos de 1960 e dos que já haviam crescido e tomando uma outra orientação política nessa mesma virada de década.

Entretanto, podemos também observar em alguns desses filmes atitudes e discursos mais militantes em relação ao questionamento político conjuntural de então. Discursos que falam abertamente sobre as contradições inerentes ao governo militar, mas que carregam em seu âmago, de forma igualmente importante, o formalismo questionador dos comportamentos socialmente aceitos. Principalmente através da nudez.

Exemplo disto é o filme *O lento, seguro, gradual e relativo strip-tese do Zé Fusquinha* (1978), de Amin Stepple, no qual um personagem obeso, de costas, empurra em uma estrada sem fim um automóvel Fusca a medida que vai ficando desnudo e que diversos *slogans* do regime militar são recitados. O personagem ao insistir em sua empreitada *homérica* acaba por gerar uma interpretação alegórica em relação ao projeto desenvolvimentista do *milagre econômico brasileiro*, que no final da década demonstrava não ter mais fôlego para ir adiante. Assim sendo, o Fusca, símbolo e objeto de desejo de muitos brasileiros naquele período, o carro popular, apesar de todas as tentativas, não iria funcionar. Isso apontava para o fim desse breve momento de fastio da economia e das ilusões de muitos cidadãos que pensaram que o governo militar poderia ser uma solução para os problemas do Brasil. Stepple explora muito bem essa ironia ao finalizar o filme com um close das nádegas desnudas de seu protagonista.

Outro exemplo dessa militância mais declarada é *Ora bombas ou a*

pequena história do Pau, Brasil (1981) de Fernando Bélens. No filme, em primeiro plano, há a simulação de uma entrevista com uma genitália masculina inquerida a respeito do conhecido episódio sobre as bombas que detonaram em evento contrário a ditadura no Riocentro em 30 de abril de 1981. Na verdade, o filme faz uma crítica a falta de liberdade e a censura aos meios de comunicação que acabaram por não fazer uma cobertura completa a respeito desse episódio emblemático da derrocada do regime ditatorial no Brasil.

É justamente nesse sentido que nos apropriamos do termo *desbunde* para alicerçar nosso discurso a respeito da categoria de filmes de *desbunde* dentro da *Mostra Marginália 70*. Acreditamos que essa categoria represente, de forma mais ampla, o que convencionou-se chamar na época de *engajamento curtição*. Essa atitude mais ampla e ao mesmo tempo individualista de contestação ao que vinha sendo praticado como verdade tanto pela direita quanto pela esquerda, veio ao encontro diretamente aos realizadores de filmes Super 8 na década de 1970. Como já havíamos anteriormente citado, nem todos os superoitistas tinha o *cerne* experimental em suas veias. Todavia, muitos dos que tinham esse ensejo, essa abertura às coisas novas, se apropriaram da atitude do *desbunde* de forma bastante contundente.

Dentre os filmes da *Mostra*, por nós escolhidos, para fazerem parte desta categoria estão:

1. *Tesaserama* (Ivan Cardoso, Rio de Janeiro, 1970/1975, 1min44, p&b, som) – Programa 01
2. *A Pátria* (Jorge Mourão, Rio de Janeiro, 1977, 3min, cor, som) – Programa 01
3. *O Lento, Seguro, Gradual & Relativo Strip-Tease do Zé*

Fusquinha (Amin Stepple, Recife, 1978, 2min50, cor, som) – Programa 03

4. *Vivencial I* (Jomard Muniz de Britto, Recife, 1974, 12min38, cor, som) – Programa 03
5. *Shave & Send* (Jorge Mourão, Nova York, 1977, 16min, cor, som) – Programa 06
6. *Ora Bombas ou a Pequena História do Pau, Brasil* (Fernando Beléns, 1981, 4min15, Salvador, cor, som) – Programa 06
7. *Dirce & Helô* (Luiz Otávio Pimentel, Rio de Janeiro, 1971, 16min, cor, som) – Programa 10
8. *O Conde Gostou da Coisa* (Ivan Cardoso, Rio de Janeiro, 1974, 6min13, cor, som) – Programa 10
9. *Jogos Frugais, Frutais* (Jomard Muniz de Britto, Recife, 1979, 10min, cor, som) – Programa 10)

Segundo o Prof. Rubens Machado:

> Coerente com essa espécie de ação fílmica direta, a política do corpo e da sexualidade adquiria centralidade naquele verdadeiro inchaço do presente dos filmes Super-8. "Era uma coisa bem política, erótica e política", segundo o filósofo e poeta Jomard Muniz de Britto, protagonista do tropicalismo no nordeste, que se entrincheirou no 'anarco-superoitismo'. Bissexualismo, travestis, desconstrução da imagem burguesa da mulher, frequentavam a 'simpática bitola'. Muitos dos filmes têm algo de festa dionisíaca, versão cinematográfica do desbunde. Com a forte presença da contracultura nos anos 70, o diálogo do corpo que grita por libertação parece clamar pela natureza, à qual o corpo deseja retornar. (Machado, 2011)

Desta maneira, como o Prof. Rubens nos propõem, haviam essa postura de muitos realizadores em utilizar o corpo como suporte para expressar suas inquietações em relação à sociedade brasileira da época. Jomard Muniz de Britto, pernambucano, formado em Filosofia pela Universidade Federal de Pernambuco, poeta, professor universitário e um importante agitador cultural da cidade do Recife durante a década de 1970, em muitas de suas realizações utilizava-se desse artifício, corpo acrescido da atitude performática, como maneira para construir seu discurso cinematográfico. Ele, inclusive, participou da produção do primeiro curta-metragem dirigido por Glauber Rocha, em 1958, *O Pátio*. Dentro dessa categoria ele tem duas *fitas* que apresentam essa postura de maneira bastante representativa.

Jogos Frugais, Frutais (1979), onde a atriz Ivonete Melo, nua envolta em diversas frutas tropicais e muitas moscas, é contraposta às telas do artista Sérgio Lemos que retratam tanto a nudez quanto as próprias frutas. É um jogo entre a natureza morta e o nu artístico questionando o monumentalidade da obra de arte.

Já o filme *Vivencial I* (1974), é o resultado de uma parceria com o grupo de teatro Vivencial do Recife, onde seus atores encenam, à maneira do teatro *mambembe*, uma peça pelas ruas da cidade. Essa *fita*, apesar de apresentar pouquíssima nudez entre suas imagens, traz um ar bastante libertário e crítico em relação as imposições comportamentais da sociedade brasileira, e em particular da nordestina. Somente em seus primeiros planos observamos fragmentos de corpos em uma locação fechada. Quase como se fosse um local secreto onde as pessoas pudessem exercer seu verdadeiro ser e agir, ao mesmo tempo que dão a entender sua vontade de revelar para mundo esses segredos. Mão, nádegas, umbigo, boca vão sendo entrecortadas com uma emblemática

imagem de um fictício cardeal e seus auxiliares litúrgicos em frente a tradicional Igreja de São Pedro Apóstolo, em Olinda. Fazendo um contraponto entre sagrado e profano, entre o que pode ser revelado publicamente e o que deve ser escondido, relegado ao campo dos desejos que não devem ser demonstrados publicamente.

Outro ponto que pende para o lado do socialmente aceito são planos de diversos relógios, que parecem ter o sentido de organização da vida das pessoas, o sentido do *tudo deve permanecer onde está* e deve funcionar como uma engrenagem azeitada. No entanto, Jomard Muniz, coloca como trilha sonora a parte instrumental de *Primavera nos Dentes* do grupo musical *Secos & Molhados*. O que mais uma vez introduz essa vontade de rompimento das amarras dos padrões sociais, pois como sabemos esta banda de *rock* representava, à época, esse afã libertador. Principalmente pela letra de suas músicas e pela atitude de seu vocalista, Ney Matogrosso, que assim como os *Dzi Croquettes* incorporava nos palcos a performance do homem-fêmea vigoroso, sem medo de ser feliz.

As cenas onde são mostrados os atores encenando uma peça de teatro de rua lembram muito musicais norte-americanos da época, como *Jesus Christ SuperStar* (Norman Jewison, 1973) e *Hair: The American Tribal Love-Rock Musical* (Milos Forman, 1979). Musicais estes que também carregam em seu bojo a contracultura, o questionamento aos valores sociais, e levantam a bandeira do uso das drogas e a liberdade sexual.

Na segunda metade do filme *Vivencial I*, em uma cena onde os atores estão na rua em meio ao público, uma espécie de sacerdotisa desce aos seus súditos propalando um texto que defende o livre exercício da sexualidade, ou melhor da bissexualidade de cada

indivíduo. Vejamos a seguir:

> A única maneira de curar a humanidade de suas neuroses, seria devolve-la ao pleno funcionamento de suas atividades bissexuais. Foi o próprio *Platão* que celebrou pela primeira vez a bissexualidade universal. No início era o oco. Uma série de entes esféricos feitos de duas metades. Haviam pares de homens, pares de mulheres e pares mistos. Um deus ciumento cortou estes pares em dois. Desde então cada metade anda em busca de seu complemento perdido, afim de reconstituir a sua unidade. Eis a origem da sede de amor universal que atrai os homens uns para os outros. Mas a consternidade só utilizou em um terço dos três tipos de seres duplos. Só os pares mistos passaram a constituir o arquétipo do amor universal. Resta-nos perguntar se: "A obrigação de pertencer ao próprio sexo contribuiu realmente para o progresso da humanidade?" Ou se, ao contrário: "Os homens e mulheres que correm a séculos atrás de sua identidade sexual não sofreram um empobrecimento real, limitando a sua personalidade a uma metade de si mesmo?"

Neste texto de Jomard Muniz podemos observar sua formação filosófica e seu *desbunde* militante a favor da sexualidade livre, questionando o padrão heterossexual da sociedade brasileira. As cenas finais do filme mostram, através da carnavalização, o rompimento desses padrões quanto o cardeal liberta-se de suas vestimentas pomposas, ficando somente em uma espécie de *tanga*, e se misturando ao restante dos atores e dos populares que assistiam a encenação. Tudo isto ao som da música *Tinindo Trincado*, do grupo Novos Baianos, que também tinha essa pegada de comunidade alternativa, de viver outros valores que não os ditados pelo senso comum, pelos padrões previamente estabelecidos pela sociedade.

Outro filme que também expressa radicalmente o ato do *desbunde* é *Shave and Send* (1977) de Jorge Mourão. Na verdade, a própria figura

de Mourão e sua atuação artística e política identificam-se muitíssimo com a atitude *desbundatória* do década em questão. Bastante articulado e ativo no mundo das artes, proveniente da cidade do Rio de Janeiro, trabalhou como jornalista, escritor, e transitou pelo teatro e pelo cinema. Durante a primeira metade da década de 1970, assim como diversos outros artistas brasileiros, como Hélio Oiticica e Rubens Gerchman, foi morar fora do país, onde realizou diversos filmes Super 8. Ele funda com Torquato Neto a revista *Presença*, que conjuntamente a *Verbo Encantado* e *A Flor do Mal* são consideradas como as publicações mais alternativas e *undergrounds* daquele período. Ao retornar ao Brasil, em 1975, funda o *Loft-Galeria Alternativa*, que funcionou como um espaço dedicado à criação e ao lançamento de diversos trabalhos independentes. Inclusive o prédio onde o *Loft* funcionava, ao lado dos Arcos da Lapa no Rio de Janeiro, serviu de locação para o filme *A Lira do Delírio* (1978), de Walter Lima Jr. Além de ter atuado neste filme, Mourão também trabalha como ator em *Rio Babilônia* (1982), de Neville D'almeida.

No Super 8 em questão, *Shave and Send*, produzido na cidade de Nova York em 1977, o próprio realizador aparece nu usando um cocar e cobrindo sua genitália somente com fita adesiva. Ele se apresenta como um *índio branco* que rasga as entranhas do *Empire State Building* para surgir no mundo civilizado prezo por correntes. O ato de dilacerar a *barriga* desse arranha-céus com uma faca, que até aquele momento era o maior prédio do mundo e que representava o poderio norte-americano em relação às outras nações mundiais, num período quente da *guerra fria*, transforma-se em forte manifesto político *terceiro-mundista*.

Em seguida, Mourão, *índio branco* e peludo, livra-se das correntes,

se cobre com espuma e começa a se barbear até eliminar todos os seus pelos. Inclusive, nos mais recônditos lugares de seu corpo. Em alguns momentos da película ele recebe ajuda de uma mulher negra, também nua, para realizar esse ritual de expurgação. Plano marcante do filme é quando, ele próprio, em plano fechado urina no local escolhido para essa cerimônia. Indo ao encontro do viés escatológico da qual muitas realizações desse cinema experimental superoitista, por nós analisado, vai. Após ter eliminado todo pelame de sua massa corpórea, nesse clima ritualístico, ele ressurge como em um ato de renascimento. Como se ele houvesse retomado uma trajetória, ou como se tivesse incorporado o clima do território onde se encontrava, Nova York, e pudesse, após o expurgo daquilo que não o interessava, traçar um novo caminho em direção a uma via alternativa de ação.

A interpretação que fazemos a respeito do filme, é a de um desdobramento da alegoria da *antropofagia*, propalada por Oswald de Andrade no início do século XX no Brasil. É a eliminação dos elementos que não interessam ser deglutidos, que não interessam ser apropriados do mundo ocidental. Os pelos cortados, representam o imperialismo, a subserviência, a boçalidade e a violência imposta por países como os Estados Unidos da América à países do mundo em desenvolvimento, como os do continente Sul americano. Local de onde o *índio branco*, fruto da miscigenação e da próprio processo de antropofagia, provem.

Referências

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, , 1986.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem:* CPC, Vanguarda e Desbunde, 1960-1970. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ISSA, Tatiana; ALVARES, Raphael. *DziCroquettes,* 2009. Disponível em: <http://dzicroquettes.com/> Acesso em: 20 jun. 2011.

MACHADO, Rubens. *Marginália 70:* O Experimentalismo no Super 8 Brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

_____. O Inchaço do Presente: Experimentalismo Super-8 nos anos 1970. *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 54, p. 28-32, 2011. Disponível em: <http://filmecultura.org.br/05/2011/0-inchaco-do-presente/>. Acesso em: 20 jun. 2011.

SGANZERLA, Rogério. *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968.

Olhares sobre o Trágico: da Literatura ao Cinema

Ana Flávia de Andrade Ferraz

Introdução

Em Alagoas, a história das adaptações fílmicas começa em 1977, precisamente com o diretor José Márcio Passos e seu filme *A Ilha,* que obteve o 3º lugar na Mostra Competitiva Super-8, do III Festival de Cinema de Penedo e é uma adaptação do livro de sonetos do poeta alagoano Carlos Moliterno (Barros, 2010: 59). De lá para cá muitos cineastas alagoanos foram buscar nos livros (também alagoanos) fontes de inspiração: em 1978 José Márcio Passos apresenta *Alívio,* curta adaptado do conto homônimo de Anilda Leão e em 1980 o cineasta faz sua última adaptação, *Patrão,* inspirado na literatura de cordel (Barros, 2010: 61). O cineasta Celso Brandão ganha o prêmio de melhor filme no IV Festival de Cinema de Penedo, de 1978, com *Cerâmica Utilitária Cariri*, curta documentário adaptado do texto da professora e antropóloga Vera Lúcia Calheiros, que também recebeu menção honrosa no Festival pelo texto; e em 1984 realiza em película o documentário *Memória da Vida e do Trabalho,* uma outra adaptação, fotografada por Benvau Fon e narrada pelo poeta maranhense Ferreira

Gullar. O filme é inspirado no texto *Mudanças Sociais no Nordeste*, dos antropólogos José Sérgio Lopes e Rosilene Alvin (BARROS, 2003, p. 92). Em 1981, o cineasta Joaquim Alves leva para o cinema a "livre adaptação" *Guenzo,* baseada no conto *A prisão de J. Carmo Gomes,* do livro *Insônia,* também de Graciliano Ramos (BARROS, 2010, p. 80).

Pós-redemocratização, o Estado continua suas produções e alguns filmes adaptados aparecem no cenário: de 2007, *Desalmada e Atrevida*, de Pedro da Rocha, adaptado da história em quadrinhos *Xôxo e a radiola*, do cartunista Gino; em 2010 o texto dramático *Terra Maldita,* do dramaturgo Pedro Onofre, ganha sua adaptação para o cinema, levada a cabo pelo próprio autor. Em 2011 a adaptação do livro infanto-juvenil homônimo da escritora Regina Barbosa, *Um Vestido para Lia,* ganha o prêmio de melhor roteiro na II Mostra Sururu/AL e no V Festival de Cinema de Triunfo/PE. A III Mostra Sururu, que aconteceu em Maceió em 2012, premia mais uma adaptação: trata-se de *Farpa,* do cineasta Henrique Oliveira, baseado no livro de contos da premiada escritora alagoana Arriete Vilela, *Maria Flor etc,* entre outros.

Nessas quase quatro décadas de adaptações cinematográficas alagoanas inúmeros filmes surgiram, provenientes de diversos gêneros textuais: poemas, contos, artigos acadêmicos, literatura dramática. Infelizmente algumas dessas produções foram perdidas, só sobrando fotografias, lembranças e depoimentos dos diretores, dos atores e técnicos que participaram das produções.

Apesar desta produção crescente, pouca reflexão se tem sobre o assunto. Apenas dois livros foram escritos no Estado sobre sua produção cinematográfica e ambos apresentam um viés estritamente histórico[252]. A pesquisa aqui apresentada busca, portanto, contribuir

não apenas para a história das artes alagoanas, mas também para a reflexão crítica por meio do estudo do diálogo entre narrativas plasmadas em diferentes suportes – o cinema e a literatura– através da categoria estética do trágico.

A tragédia, que se inicia na Grécia antiga ampliou-se e não mais se restringe à dramaturgia de Esquilo, Eurípedes e Sófocles. Embora se admita a impossibilidade da configuração da tragédia grega nas sociedades modernas (Kosic, 1996:1), isso não impede que encontremos reatualizações dos conflitos trágicos na atualidade. No século XX dramaturgos, cineastas e escritores, revisitaram as tragédias gregas, com a proposta de trazer os mitos milenares para discutir os problemas da sociedade contemporânea. *Maria, Flor etc* e *Grande Baú, a Infância,* de Arriete Vilela e os filmes recriados a partir dessas referências literárias (*Farpa*, de Henrique Oliveira e *Grande Baú, a Infância*, de Pedro da Rocha) constituem, em nossa perspectiva, exemplos de experiências onde a estética do trágico moderno (Williams, 2002) se faz presente, demonstrando a possibilidade de sua construção na contemporaneidade.

Literatura e cinema: algumas considerações

A relação do cinema com a literatura não é assunto novo. Na academia a discussão abrange inúmeras e diferentes perspectivas: o processo narrativo, a semiótica fílmica, equivalências e divergências entre filme e texto-fonte, a adaptação intercultural etc. As análises são tantas quanto os filmes adaptados. No Brasil, mais de cem filmes, oriundos de obras literárias, foram produzidos entre o período de 1995 e 2006 (Silva, 2009: 2).

No Estado de Alagoas, essas produções iniciaram-se nos anos setenta e persistem no cinema contemporâneo. Importantes autores da literatura alagoana foram parar nas telas de cinema, a exemplo de Graciliano Ramos, Arriete Vilela, Carlos Moliterno, entre outros.

De uma maneira geral, a adaptação cinematográfica é o processo no qual uma obra (normalmente literária) tem seus elementos essenciais recriados em uma linguagem fílmica (Silva, 2009: 3). Os aportes teóricos e metodológicos sobre tal processo, durante muito tempo, se viram pautados nas questões que permeavam os aspectos referentes à fidelidade, traição e equivalência entre texto-fonte e película adaptada. O que saltava aos olhos nessas abordagens, e nas análises que se faziam dessas migrações interartísticas, era a crucial exigência da fidelidade. Atualmente a relação está pautada no diálogo e se admite o filme como produto de uma outra experiência artística, ou seja, como algo que partiu de uma matriz com características e peculiaridades específicas e se revestiu de uma outra linguagem, dotada também de suas especificidades.

As cobranças pela pureza e, em um outro sentido, pela fidelidade à obra inspiradora, traz alguns pressupostos que merecem reflexão (Guimarães, 2003). Primeiro, está implícito, nesta perspectiva, que o texto literário será sempre melhor que o filme, já que a qualidade deste último é balizada de acordo com as aproximações e equivalência que ele alcança na transposição do romance para a tela. E segundo, pressupõe uma maneira única – e correta- de ler o texto-fonte, cabendo ao roteirista e diretor captarem o "verdadeiro sentido do texto e transferi-lo para uma nova linguagem e um novo veículo" (Guimarães, 2003: 94-95).

Randhal Jhonson (2003) diz que as relações entre a literatura e o

cinema são múltiplas e complexas, não se restringindo às adaptações. Citações de trechos de um romance na tela do cinema, filmes biográficos sobre escritores, imagens de livros em filmes, filmes sobre livros, a leitura de um livro por uma personagem, escritores que são roteiristas, são apenas alguns exemplos de como essa relação é multifacetada.

> O processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais. (Guimarães, 2003: 91-92).

Nesses contatos, não é apenas a literatura que contamina/contagia o cinema; tais diálogos interartísticos ficam claros quando se notam as mudanças nas formas de perceber e representar o tempo e espaço através da narrativa literária. Segundo Pellegrini, as imagens fluidas, simultâneas, as montagens capazes de avançar, retroceder, congelar o tempo, efeitos característicos da representação espaço-temporal da produção audiovisual mexe, de forma significativa, com a literatura. Essa "subversão da ordem cronológica da narrativa" (Pellegrini, 2003: 23), típica do cinema e das imagens em movimento, vai contaminar a narrativa moderna[253] de maneira expressiva.

> Assim como a obsessão da minúcia, tão essencial para a narrativa realista do século XIX, apoiou-se nas técnicas fotográficas nascentes para enfatizar a verossimilhança, o verismo do representado –"pintura de seres e lugares, "quadro"–, a narrativa moderna busca no cinema a impressão de movimento e descontinuidade, justamente para romper com

essa convenção" (Pellegrini, 2003: 25).

A passagem das narrativas realistas e naturalistas do século XIX para a literatura moderna e contemporânea foi marcada pela influência do cinema. Notando-se, portanto, a tentativa da literatura moderna na construção de uma narrativa onde o tempo parecesse fluido e expressasse simultaneidade –características da sétima arte– ainda que a narrativa literária seja, essencialmente, linear.

Pellegrini (2003), ainda salienta a distinção entre as narrativas literárias e as audiovisuais, captada, imediatamente, pelo expectador que percebe/sente a diferença significativa entre o contexto demonstrativo e o contexto verbal. No cinema, inserido na perspectiva demonstrativa, as cenas apresentam um peso visual preponderante e o contexto se mostra através das personagens com suas vestimentas, seu gestual, seu comportamento, o espaço de locação onde se encontram, a trilha sonora, todos esses componentes visuais que formam a trama, sem, necessariamente, a necessidade do uso de palavras; diferente da narrativa literária onde esses contextos vão sendo montados através de uma narrativa verbal. Então, "a imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor" (Pellegrini, 2003: 16).

Diferenças à parte, as relações estabelecidas entre as duas linguagens também são recebidas com entusiasmo. Bazin, crítico cinematográfico francês, defendia o que ele chamava de "cinema impuro", aquele fruto de uma influência recíproca entre as artes, um diálogo profícuo que só traria benefícios tanto para a literatura quanto para o cinema. Segundo Bazin esses deslocamentos são tão antigos quanto a própria arte e, ao contrario dos defensores do *cinema puro*[254],

não maculam a linguagem cinematográfica; antes, só a enriquecem e tendem a fortalecer a arte. A literatura é, pois, enriquecida de diversas formas: em primeiro lugar ela é impulsionada pelo cinema na medida em que este incrementa as vendas de livros inspirados em tais obras, e por isso mesmo, recupera algo que havia estado perdido: o público.

O fato é que esses contatos hibridizantes só tendem a ampliar as possibilidades de criação artística. Dessa forma, vê-se que é absolutamente necessário pensar um modelo metodológico que consiga abarcar a complexidade do processo, a fim de não cair em comparatismos reducionistas. Tentar atribuir qualidade ao filme através do encontro de equivalências entre o texto fílmico e o literário é forçar a transposição do que é típico de um campo para o outro. Como diz Xavier, deve-se "dar ao cineasta o que é do cineasta; ao escritor o que é do escritor", entendendo o texto literário "como ponto de partida, não de chegada" (Xavier, 2003: 62).

A categoria estética: reflexões sobre o trágico

O estudo do trágico na arte contemporânea não elimina a necessidade de nos reportarmos à Grécia antiga, onde o gênero dramático se origina e onde Aristóteles realizou o primeiro estudo sobre a temática, em 334-330 a.C. *A Poética* é a primeira tentativa de explicação do gênero, considerando seus elementos e sua construção narrativa. O filósofo entende as tragédias gregas como a forma perfeita de poesia e elenca *Édipo- Rei*, de Sófocles, como sendo a mais perfeita. Define tragédia como:

> [...] imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de

> certa extensão, em Linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama), (imitação que se efetua) não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o "terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções" (Aristóteles, 1992: 37)

Segundo ele, a tragédia é um mito encenado cujo objetivo é suscitar o terror e a piedade, a fim de alcançarmos, através do sofrimento do outro, o estado purificado (catártico).

Da antiguidade, passando por Shakespeare, Racine, Corneille e outros, a tragédia sobrevive e se coloca enquanto gênero. Do teatro grego, amplia seus espaços de ocupação e alcança autores e diretores contemporâneos, provenientes de diversas linguagens artísticas. No cinema, Pasolini talvez seja a personagem principal destas releituras. Nos anos 60, o diretor leva para o cinema os textos antigos *Édipo Rei* (1967), de Sófocles, e *Medeia* (1969), de Eurípides. O cineasta grego Michael Cacoyannis também reconta os mitos gregos através das películas: *Electra* (1962), *As Troianas* (1965) e *Iphigenia* (1977).

Porém, se na essência a originalidade do conceito de tragédia se constituiu como um gênero dramático que floresceu na Grécia antiga, atualmente ele compreende um vasto campo de conhecimento. Tragédia e trágico são, portanto, palavras que evocam uma pluralidade de sentidos e percepções. A tragédia transformou-se, ao longo do tempo, em uma categoria que ultrapassa a sua designação primeva. Da Grécia antiga à modernidade, o termo veio sofrendo modificações a ponto de distanciar-se completamente da definição aristotélica, daí entendermos hoje, por tragédia, toda sorte de acontecimento doloroso.

Essa resistência do sentido trágico parece demonstrar a possibilidade de sua existência no mundo moderno, e, por isso, a

importância de uma teoria trágica já que é "por meio dela [que] compreendemos muitas vezes mais a fundo o contorno e a conformação de uma cultura específica" (Williams, 2002: 69).

Para Oliveira, o trágico na narrativa cinematográfica moderna pode ser encontrado através de duas perspectivas: épico-didática (aquelas que revelam personagens buscando combater as injustiças sociais vigentes ou inseridos em revoluções sociais): "O mundo dos inocentes, dos homens de desgraça imerecida, na narrativa épico-popular é trágico" (Oliveira, 2010: 99); e no cinema de vanguarda ou de invenção (onde as personagens apresentam distorções mentais e não advogam por um projeto político específico. A experiência do herói trágico aqui se daria especialmente através de uma nova expressão estética): "O cinema de heróis entediados e incapazes de sofrer ou compadecer-se do sofrimento, em tentativa amargurada de aproximar-se das coisas que lhes são totalmente alheias, é pura poesia trágica moderna" (Oliveira, 2010: 99). Poderíamos acrescentar ainda Walter Benjamin, onde "o herói trágico só tem uma linguagem que lhe convenha absolutamente: o silêncio" (1984: 131). Diante do exposto, percebemos que as personagens de Arriete Vilela, são exemplos típicos de heróis trágicos modernos.

Em nossa pesquisa partiremos da categoria estética do trágico para incursionar no processo de adaptação. Também na *Poética* de Aristóteles, percebe-se o embrião do que vem a ser categoria estética (Sodré; Paiva, 2002). Para o filósofo ático as expressões artísticas causam um determinado tipo de experiência sensorial – no caso da tragédia, o terror e a piedade – que depende fundamentalmente de como sua narrativa é construída, dos elementos que jogam na poética, e de sua combinação. Essa combinação dos elementos em uma

determinada estrutura narrativa "é o que se pode chamar de categoria estética, ou seja, um sistema coerente de exigências para que uma obra alcance um determinado gênero (patético/trágico/dramático, cômico/grotesco/satírico" (Sodré; Paiva, 2002: 34). Para esclarecer este procedimento, Sodré e Paiva citam alguns elementos que constituem uma categoria estética: equilíbrio de forças (no sentido trágico, por exemplo, esse elemento se refere ao equilíbrio entre o as ações do herói e a imutabilidade do destino); reação afetiva (no trágico, o sentimento de terror e piedade); valor estético (resultado de um julgamento de valor) e trânsito estético ("é próprio da categoria estética transitar entre as diferentes formas de expressão simbólica").

Como já dissemos, o termo tragédia desgastou-se, ao longo do tempo, do seu sentido primevo. Raymond Williams (2002) traz, em seu livro *Tragédia Moderna*, uma ampla discussão acerca dos sentidos da palavra. Grosso modo, a tragédia foi perdendo a especificidade da denominação de gênero dramático para assumir a designação de toda experiência cotidiana que vivencie guerras, mortes, desastres, violência, fome etc. Neste esgarçamento o termo tanto pode designar um gênero específico ou remeter ao uso e sentido de sua ocorrência cotidiana.

Por outro lado, Raymond Williams desenvolve um raciocínio sobre a tragédia na sociedade ocidental. Diferente da Grécia antiga, a tragédia moderna é fruto da experiência social, política e econômica onde a força trágica se dá através da desigualdade, injustiça e privações geradas pelo capital. Portanto, se por um lado Williams se distancia da forma grega, por outro reforça que a "tragédia [...] não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente. [...] Ela é, antes, um tipo específico de acontecimento e de relação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora" (2002: 30-31).

Se em épocas modernas o acontecimento da tragédia tal qual se encenava na Grécia antiga é impossível, seja pela descrença do homem moderno em deuses e na punição sobrenatural (Williams, 2002), ou por vivermos em uma época "pós-heroica" onde a morte é banalizada (Kosik, 1996, p. 4-5), o trágico como experiência está cada dia mais em voga. Assim como afirma Lesky, "A noção de que o nosso mundo é trágico em sua essência mais profunda é bem mais antiga que a nossa época, mas compreende-se que especialmente esta se sinta dominada por ideias desse tipo" (2010: 26).

Como categoria estética, Williams, "modernizando" os conceitos, nos traz algumas concepções que interessam ao nosso trabalho. Aqui nos deteremos em duas: a tragédia social e a tragédia pessoal, por acreditarmos serem as categorias mais marcantes na obra da escritora Arriete Vilela e, por isso, as que imaginamos encontrar em suas adaptações cinematográficas.

Através da lente moderna de Raymond Williams vamos observar que o fenômeno trágico vem se manifestando das mais variadas formas. Williams, ao tratar do abandono do ser humano no mundo moderno, nos fala da existência de dois tipos de tragédia: uma, que "termina com o homem nu e desamparado" exposto à própria sorte e aos descaminhos que ele mesmo desencadeou; e outra, que superficialmente muito se parece com aquela, na qual o indivíduo se encontra nu e desamparado. Segundo ele, essa forma de tragédia concentra toda a energia nas ações desse ser solitário, dependente de si próprio, que "deseja, se alimenta e luta a sós" (William, 2002: 143).

Essa forma trágica tem na sociedade o sustentáculo, melhor dizendo, o aparato institucional que, de certa forma, impede que essas criaturas se destruam umas às outras. Para o autor, o encontro desses

indivíduos em suas relações sociais, nos seus momentos de troca, se constituem sempre em formas de luta.

A questão é que a fragilidade das relações se encontra de tal forma potencializada - no que diz respeito à privação das necessidades básicas e da satisfação de seus desejos mais profundos e primários - que o alcance da satisfação desses desejos inclui também destruição e autodestruição.

Williams vai nos esclarecer que o ser humano moderno, ao nascer, já herda uma dívida contraída pela sociedade e essa será a sua grande luta a ser travada para escapar da frustração:

> A tempestade que acomete a vida não me é necessariamente desencadeada por qualquer ação pessoal; ela começa quando nascemos, e o nosso abandono a ela é absoluto. A morte por oposição é uma espécie de realização, capaz de trazer, comparativamente, ordem e paz. (Williams, 2002: 144)

É importante observarmos, como elemento embasador de nossa análise, que o núcleo familiar se constituía numa preocupação central da tragédia burguesa, que via a desintegração de uma família, motivada por desejos pessoais, como um tema essencialmente trágico.

A partir dessas observações promovidas por Raymond Williams, que ressalta as conflituosas relações sociais e humanas e a fragilidade da existência humana diante dos poderes políticos, religiosos, culturais e sociais, encontramos o respaldo necessário para um debruçar crítico sobre a obra de Arriete Vilela e dos cineastas Henrique Oliveira e Pedro da Rocha, onde se fundem elementos da tragédia ática com o sentido trágico próprio da sociedade moderna, nos levando a perceber, na contemporaneidade, a possibilidade de vivências “demasiadamente

humanas, marcadamente modernas, ainda que profundamente trágicas" (Luna, 2009: 36).

Apontamentos metodológicos

De um modo geral as pesquisas em torno da adaptação fílmica giram em torno de duas perspectivas distintas e opostas: a da fidelidade e a da recriação. As concepções acerca da fidelidade enfatizam a ideia da busca de equivalências entre os textos, evitando assim a traição ao original. Anteriormente a qualidade do filme era medida proporcionalmente à semelhança que ele alcançava com a narrativa literária. Buscando encontrar no filme o que era lido nas páginas, as análises eram, frequentemente, comparativas e reducionistas. As concepções de ordem recriativas, por outro lado, trabalham em uma perspectiva de interdependência entre os textos, ressaltando a liberdade de criação, a intertextualidade, a interpretação livre e ampla do texto-fonte.

Apesar da existência das duas perspectivas nos estudos das adaptações, percebe-se a prevalência da concepção pautada na fidelidade. Para nós, as relações interartísticas não devem ser entendidas através do prisma da comparação e traição, que por vezes pode sugerir uma espécie de hierarquia cultural, procurando "provar" a superioridade do gênero literário e ressaltando, portanto, o "desserviço" que o cinema presta à literatura (Stam, 2006: 1). Alguns pressupostos contribuíram para o preconceito em relação às obras adaptadas: a marca da antiguidade, sugerindo que as artes mais antigas sejam superiores e melhores; a iconofobia, sustentando preconceitos contra as imagens e as artes visuais; o parasitismo, que deixa implícita a noção de

que as adaptações cinematográficas são menos que os romances que lhes servem de fonte, por serem uma cópia destes, e menos também do que um filme –por não ser um filme "puro" (Stam, 2006: 2).

Se o pressuposto da fidelidade tem se mostrado inadequado e ultrapassado, adotemos outras concepções que sugiram diálogo, troca, tradução, leitura. Pois,

> O tropo da adaptação como 'leitura' do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento (Stam, 2008: 21).

Em nosso trabalho iremos tratar da adaptação seguindo as perspectivas de teóricos que acreditam que o processo se dá através da recriação, além de levantar as questões que permearam as adaptações fílmicas ao longo do tempo- teórica e metodologicamente. Acreditamos que estudiosos como Xavier (2003), Johson (2003), Stam (2008), Hutcheon (2013), podem nos ajudar a entender o processo e nos servir de aparato teórico e metodológico para nossa pesquisa.

Segundo Stam (2006) a noção da intertextualidade é uma chave que auxilia na análise das obras adaptadas. Ressalta, através do conceito de dialogismo de Bakthin, que toda criação artística é baseada em textos antecedentes, catapultando a ideia de originalidade, pois todo o "original" seria uma espécie de "cópia" de alguma outra expressão artística pré-existente; permitindo-nos perceber as amplas e infinitas possibilidades de "retransmissão textual". As adaptações, portanto,

seriam construções intertextuais, impregnadas dos discursos não apenas dos artistas envolvidos diretamente no processo, como também de outras obras e outros artistas, numa interminável troca interartística, podendo ser vista "[...] como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção 'híbrida', mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de 'misturado' ou 'impuro'" (Stam, 2006: 23)

Uma outra chave de análise das adaptações que nos parece interessante, Stam vai buscar em Gérard Genette (1982). Trata-se da categoria de hipertextualidade, que exprime a relação entre um texto, chamado de hipertexto, que é fruto de um outro já existente, identificado como hipotexto. Transportando para as adaptações fílmicas, o filme adaptado é, pois, o hipertexto derivado de hipotextos, frequentemente de matrizes literárias. Nesta hipertextualidade, as transformações se dão através de operações que selecionam, acrescentam, suprimem, evidenciam, sublimam aspectos contidos nos hipotextos (romance, contos) para a criação de um novo texto, o hipertexto (filme). Desta forma, as adaptações "[...] são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem" (Stam, 2006: 34).

Linda Hutcheon amplia a discussão e coloca a adaptação como produto e processos, de criação e recepção. Para a autora canadense, os estudos sobre a adaptação teriam que responder às questões como: "*o que, quem, por que, como, quando* e *onde* da adaptação" (2013: 15). Como produto, a adaptação é "transcodificação" que significa mudanças não apenas de mídia, mas também de pontos de vista, de contexto e de foco

de narrativa. Como processo de criação, ela é uma reinterpretação do texto adaptado, que derivará em uma recriação. A análise da adaptação, portanto deve considerar o 'por que?' adaptar, a dimensão econômica, o capital cultural que as obras adaptadas herdam do texto-fonte, os motivos pessoais e políticos que levam o realizador a adaptar e as leis de direitos autorais que regem o processo (Hutcheon, 2013: 131-132). A autora também sugere a análise do processo de recepção das obras. Em nossa pesquisa privilegiaremos os dois primeiros aspectos, a saber: o produto adaptado e o processo de criação.

Diante do exposto, pretendemos, em nosso estudo, promover uma mudança sensível de perspectiva onde:

> [...] em vez de fidelidade, intertextualidade; em vez de reverência ao cânone e ao clássico, a incorporação também do contexto da cultura de massa; em vez da hierarquização entre as artes e da ênfase no significado "original", a valorização da criatividade advinda do diálogo e da confluência entre diferentes linguagens (Azeredo, 2012: 139)

Considerações Finais

Com base na fundamentação teórica e pressupostos metodológicos apresentados, construiremos nossa análise. Por entendermos que o processo de adaptação do texto fonte de matrizes literárias para o cinema é bem mais complexo do que o encontro das equivalências entre as páginas e a tela, as indagações e cobranças sobre fidelidade, pureza e autonomia, tornam-se fatores secundários na pesquisa. A questão leva-nos à análise dos componentes estéticos e temáticos usados tanto na narrativa literária quanto na narrativa fílmica, através da observância dos elementos trágicos em ambas as

obras. Desta forma, buscaremos seguir os caminhos do trágico moderno, especificamente na literatura e no cinema alagoano, analisando como se dá tal transição no processo de adaptação.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética.* Porto Alegre: Globo, 1966

AZERÊDO, Genilda. Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação fílmica. In:: GOUVEIA, Arturo; AZERÊDO, Genilda. *Estudos Comparados:* análises de narrativas literárias e fílmicas. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2012, p. 133-146.

BARROS, Elinaldo. *Panorama do Cinema Alagoano.* 2. ed. Maceió: EDUFAL, 2010.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. 8. ed. Madri: RIALP, 2008.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, Tania et al. *Literatura, Cinema e Televisão.* São Paulo: Editora Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 91-111.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação.* Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JOHNSON, Randal. Literatura e Cinema, Diálogo e Recriação: O caso de Vidas secas. In: PELLEGRINI, Tania et al. *Literatura, Cinema e Televisão.* São Paulo: Editora Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 37-57.

KOSIK, Karel. *O século de Grete Samsa:* sobre a possibilidade do trágico no nosso tempo. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga8kosik.pdf> Acesso em: 09 set. 2013.

LESKY, Albin. *A tragédia Grega.* São Paulo: Perspectiva, 2010.

LUNA, Sandra. *Dramaturgia e Cinema:* ação e adaptação nos trilhos de Um Bonde Chamado Desejo. João Pessoa: Ideia, 2009.

OLIVEIRA, Maria Rita Aguilar Nepomuceno de. *Pier Paolo Pasolini, l ´uomo arrabbiato:* um percurso para o trágico. 2010, 211f. Dissertação de mestrado. Campinas: Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2010.

PELLEGRINI, Tania. Narrativa verbal e narrativa audiovisual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tania et al. *Literatura, Cinema e Televisão.* São Paulo: Editora Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15-34.

ROCHA, José Maria Tenório. *Subsídios à história da cinematografia em Alagoas.* Maceió: DAC/SEC, 1974.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico. *Rumores:* Revista de Comunicação, Linguagem e Mídias, São Paulo, v. 2, n. 2, 2009. Disponível em: <http://200.144.189.42/ojs/index.php/rumores/article/viewFile/6544/595 Acesso em: 24 maio 2012.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco.* Rio do Janeiro:

Mauad, 2002.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, Anelise (Ed.). *Ilha do Desterro:* Film beyond boundaries. Florianópolis, n. 51, julho/dezembro, 2006.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico.* Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

VILELA, Arriete. *Contos Reunidos.* Maceió: CEPAL, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna.* Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tania et al. *Literatura, Cinema e Televisão.* São Paulo: Editora Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-87.

VII CINEMA E INFÂNCIA

À espreita dos adultos

Mariarosaria Fabris

A José Gatti,
por seu convite, que me motivou a
pesquisar este tema.

Uma resenha sobre *Formas de voltar para casa* (Zambra, 2011), de Alejandro Zambra, me levou a ler esse romance chileno que trata do confronto entre a infância do protagonista em Maipú (distrito de Santiago) e sua fase adulta na era pós-Pinochet. Um tema que tinha tudo a ver com uma questão pela qual estava me interessando: a de como crianças e adolescentes viveram a fase de militância política de seus pais nas décadas de 1960-1970, na América do Sul. Num trecho de seu livro, Zambra (2014, p. 54) explicita bem como esses primeiros anos de existência transcorreram à sombra de outras vidas, empenhadas num projeto maior do que o meramente familiar:

> O romance era o romance dos pais, pensei então, penso agora. Crescemos acreditando nisso, que o romance era dos pais. Maldizendo-nos e também nos refugiando, aliviados, nessa penumbra. Enquanto os adultos matavam ou eram mortos, nós fazíamos desenhos num canto. Enquanto o país se fazia em pedaços, nós aprendíamos a falar, a andar, a dobrar os guardanapos em forma de barcos, de aviões. Enquanto o romance acontecia, nós brincávamos de esconder, de

desaparecer.

Ao apresentar *Formas de voltar para casa*, Alan Pauls (2014) assim o definiu: "É a vida dos que cresceram à espreita dos adultos, rastreando, interpretando, decifrando os signos do grande romance que seus pais escreviam enquanto viviam". Da expressão "à espreita de", empregada pelo escritor argentino, extrai o título de meu trabalho, porque, além de referir-se a uma investigação atenta e contínua, o idiomatismo pode indicar também uma espera, e essa duplicidade me pareceu muito interessante para abordar a representação cinematográfica das ditaduras latino-americanas nos últimos 50 anos, vistas a partir do ponto de vista de seus protagonistas mais frágeis.

Embora minha atenção tenha se voltado para obras produzidas entre fins do século XX e os dias de hoje, nas quais foram os próprios protagonistas a narrar suas histórias principalmente em documentários, a questão foi abordada também em realizações anteriores ou contemporâneas, sobretudo de forma ficcional. Refiro-me a filmes como *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984) e *A cor de seu destino* (Jorge Durán, 1986), que focalizam respectivamente um jovem confinado antes, por oito anos, num colégio interno religioso e depois num apartamento vazio no Rio de Janeiro, em virtude da militância do pai (de cuja imagem consegue apoderar-se somente com a morte deste), e um adolescente chileno, o qual, obrigado a abandonar, ainda criança, seu país depois do golpe, vive atormentado pelos fantasmas do passado, envolvendo-se num suposto atentado contra o consulado do Chile no Rio.

Refiro-me ao chileno *Machuca* (Andrés Wood, 2004), no qual dois garotos de onze anos, apesar de pertencerem a classes sociais diferentes, são colegas de classe num colégio religioso de prestígio e

acabam separados pelo enfrentamento de forças antagônicas em seu país, em 1973, logo quando Pedro Machuca, o menino pobre, poderia encontrar sua voz, incentivado pelo diretor da escola. Refiro-me também ao argentino *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), em que um menino de dez anos, filho de profissionais de classe média, em consequência da prisão do sócio do pai, é obrigado a fugir, esconder-se e mudar de identidade junto com o irmãozinho de cinco anos e seus pais, até que estes acabam deixando a prole com os avós, para protegê-la. Kamchatka, o último bastião de um jogo de guerra com o qual pai e filho se entretinham, converte-se na metáfora da resistência ao terror instaurado pelo golpe militar em 1976. Na sequência final, enquanto o carro dos pais se perde no horizonte de uma estrada rural, a voz-*off* do filho mais velho diz: "A última vez que o vi, meu pai me contou de Kamchatka. E, dessa vez, entendi. E, cada vez que joguei, meu pai esteve comigo. Quando o jogo não ia bem, continuei e sobrevivi. Porque Kamchatka é o lugar a partir do qual resistir".

Refiro-me ainda a outras realizações argentinas, como *Vidas privadas* (Fito Páez, 2001) e *Cautiva* (Gastón Birabén, 2003), espécies de reverso da medalha de *A história oficial* (*La historia oficial*, Luis Puenzo, 1985): naquelas, um rapaz e uma moça, respectivamente, descobrem de forma traumática não serem filhos biológicos dos que os criaram, enquanto, nesta, uma mãe passava a interrogar-se sobre a origem da filha adotiva. Filmes em que presente e passado se imbricam em dolorosas histórias familiares, repletas de segredos e coisas não ditas, como em outra produção argentina *Cordero de Diós* (Lucía Cedrón, 2008).

Refiro-me ainda a *Jogo das decapitações* (Sérgio Bianchi, 2013), sobre um mestrando em Ciências Sociais, cuja dissertação irá abordar a

constituição dos grupos armados durante a ditadura. Leandro – não mais adolescente, mas ainda não adulto – se debate entre o domínio sufocante da mãe, uma ex-militante que passou pela experiência da tortura, e a busca da própria identidade, por meio da recuperação do passado do pai, um antigo adepto do desbunde, isto é, do outro lado da moeda de uma geração cindida entre posicionamento político e atitude libertária.

Os diretores Cao Hamburger e Benjamín Ávila, em *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006) e *Infância clandestina* (*Infancia clandestina*, 2012), ofereceram obras ficcionais sobre situações que vivenciaram quando pequenos. No primeiro, Hamburger conta a história de Mauro, um menino fanático por futebol, o qual, aos doze anos, é deixado pelos pais, militantes políticos, com o avô paterno, logo no dia em que este falece. Obrigado a viver com um velho vizinho do avô, Mauro passa seus dias à espera de um telefonema dos pais, entre a tristeza pelo abandono e a euforia pela Copa de 1970. No fim, quando a mãe volta para buscá-lo, sozinha, o garoto assim expressa seu descontentamento pela ausência do pai: "E mesmo sem querer, nem entender direito, eu acabei virando uma coisa chamada exilado. Eu acho que exilado quer dizer que tem um pai tão atrasado, mas tão atrasado que acaba nunca mais voltando para casa".

Os filmes de Cao Hamburger e Murilo Salles, apesar de se desenrolarem na época da ditadura, não focalizam tanto os fatos políticos, preferindo concentrar-se no desconhecimento dos filhos sobre a atividade do(s) pai(s) e na impossibilidade de identificar a causa de seu abandono, uma vez que o segredo que determina seu destino não lhes é revelado, tendo sido assim decidido pelos adultos. Nas palavras de Júlio César de Bittencourt Gomes (2008, p. 46):

> *Nunca fomos tão felizes* expressava, mais do que contava, uma história de ausência: a do pai, quase um desconhecido, que um dia fora embora sem dar notícias; a de referências que pudessem dar sentido às coisas; a de um porvir, enfim, minimamente realizável que pudesse acenar com alguma coisa para além de um presente perpétuo opressivo e acachapante.

O *slogan* do governo, que dá título ao filme, conclamando os brasileiros à felicidade, não reverberava na solidão e no vazio que se instalam na vida de Gabriel, representante de uma geração perdida entre a versão triunfalista dos acontecimentos dada pelo poder e o silêncio dos pais. Desse modo, Salles confia antes à imagem do que à palavra a condução da história:

> Assim, a angústia e a sensação de estilhaçamento vividas pelo garoto nos são dadas a conhecer através da fragmentação dos planos, que mimetizam seu modo de perceber as coisas, e não por via de qualquer discurso palavroso e inútil; sentimos mais sua perplexidade diante da ausência de significado de tudo por acompanharmos a câmera que mostra o apartamento nu, do que se rastreássemos uma possível narrativa linear que explicasse o porquê das coisas (GOMES, 2008, p. 47).

Como *Kamchatka*, também *Infância clandestina* fala de uma criança envolvida num drama que ainda não pode entender em sua totalidade, mas que a marcou para sempre: o de ter que levar uma vida dupla por causa da ideologia dos pais. O filme de Ávila é mais incisivo, talvez porque se trate de uma história quase autobiográfica: Juan, um garoto de onze anos – filho e sobrinho de militantes montoneros, os quais, em 1979, regressam clandestinamente à Argentina, para continuar a lutar contra a ditadura – é obrigado a viver uma história familiar inventada e um jogo perigoso de constante mudança de identidade. Quando o esconderijo de seus pais é descoberto, ele e a

irmãzinha são sequestrados, mas apenas Juan será libertado, sendo largado na porta da casa da avó. *Infância clandestina* é uma amarga reflexão que lança uma dúvida sobre a validade de uma luta intestina que beirou a loucura, em todos os países em que foi travada e em ambos os lados, como revelam também documentos e fotos descobertos recentemente no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, que mostram como os órgãos de segurança trataram os filhos de militantes de esquerda.

No Brasil, ao que consta, a ditadura não os entregou a outras famílias, embora a ficção tenha levantado dúvidas a respeito disso: na telenovela *Amor e revolução* (SBT, 2011-2012), crianças são adotadas por militares; Bernardo Kucinski, num dos textos de *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014), insinua que se tentou fazer adotar filhos de militantes por outras famílias. Muitas crianças foram enviadas antes para a Argélia e, mais tarde, para Cuba, depois de terem sido fichadas como subversivas, quando não presas junto com os adultos ou obrigadas a assistir à morte dos pais, ou, ainda, a vê-los sendo seviciados ou depois de sessões de tortura, como foi apurado na série de reportagens *As crianças e a tortura* (Rede Record, 2013), e como relatam alguns dos entrevistados em *15 filhos* (1996), em que Maria Oliveira e Marta Nehring recolheram os próprios depoimentos e os de outros filhos de militantes de esquerda presos e, em sua maioria, torturados e mortos durante a ditadura.

Outras crianças tiveram de exilar-se com seus familiares no Chile, em Cuba, no México, na Suécia, na Alemanha, na Bélgica, na França, na Itália, como foi relembrado por alguns dos entrevistados, no documentário citado acima, ou, em *Diário de uma busca* (2010), pela diretora Flávia Castro e seu irmão, ou, ainda, em *Repare bem* (Maria de

Medeiros, 2012), pela filha e pela companheira de Eduardo Leite "Bacuri", Eduarda e Denise Crispim, e em *Setenta* (Emília Silveira, 2013), pelos filhos de Mara Curtiss Alvarenga e Affonso Alvarenga. No depoimento "extra" que abre o filme de Maria Oliveira e Marta Nehring, Ivan Seixas, aponta, como música representativa do período, *Aos nossos filhos* (Ivan Lins e Vitor Martins, 1978). Na letra desta canção se fala: "Perdoem a cara amarrada / perdoem a falta de ar / os dias eram assim." Mas não bastou pedir perdão para fazer com que os pequenos e os jovens pudessem superar o trauma sofrido e não fazer cobranças, como acontece, por exemplo, nos documentários argentinos *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschstein, 2004), com indagações acerca dos silêncios sintomáticos que se instalam quando se confrontam vida familiar e militância política, e *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004), que registra o depoimento da ex-montonera Sonia Severini, a qual se interroga sobre o que sobrou da prática revolucionária e se defronta com o queixume dos filhos dos militantes de sua geração. No que tange a essa questão do abandono, o filme mais emblemático é *O prédio dos chilenos* (*El edificio de los chilenos*, Macarena Aguiló, 2010).

Macarena Aguiló, aos nove anos de idade, passou a participar do *Proyecto Hogares* [Projeto Lares], no qual 60 crianças chilenas, filhos de militantes do MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), integraram as chamadas "famílias sociais", junto com voluntários que substituíram os pais biológicos quando estes, no fim dos anos 1970, voltaram ao Chile para se engajarem na luta clandestina contra a ditadura. O projeto comunitário foi desenvolvido antes na Bélgica (de forma mais livre) e depois em Cuba, onde as crianças moraram todas juntas num edifício perto de Havana, que ficou conhecido como "o prédio dos chilenos". Apesar de ter protagonizado os acontecimentos, a

cineasta os narra de forma contida, sem transformar sua obra num confronto entre gerações, sem cobranças e sem julgar o resultado final da ação política dos pais. Como sublinha Jorge Ruffinelli (2010):

> Macarena Aguiló enfrenta o tema [...], com tenacidade e doçura. É uma obra aparentemente suave por seu estilo, porém de uma força poderosa na construção de significados. *O prédio dos chilenos* é melancólica e, ao mesmo tempo, no que diz respeito à autora e a seus "irmãos sociais", aqui convocados, funciona como uma espécie de exercício terapêutico que consiste, antes de tudo, em testemunhar e falar, embora, como vários assinalam, nunca puderam levar adiante esse diálogo com os próprios progenitores quando voltaram para suas famílias. O documentário é doloroso – como uma ferida aberta – e, ao mesmo tempo, antissentimental e antimelodramático. Um tema, que poderia ter aberto as portas à manipulação emocional, ao contrário, é cauto, fino, inteligente. Sabe-se [...] que a emoção mais profunda se realiza na relação entre o que se diz e o que se cala. E seu documentário cala e diz, de muitas formas: com o uso das cartas de seus pais, que a jovem milagrosamente guardou ("tesouro escondido"); com os testemunhos – incluindo o revisionismo ideológico – dos participantes históricos (o mais eloquente aqui é Iván, o "pai social"); com desenhos e sequências de animação de grande densidade simbólica; com numerosas fotos e algumas filmagens de arquivo e outras novas sobre os lugares (o "prédio", a escola cubana) em que viveram; o registro do espírito de atividade coletiva das crianças (trabalho e brincadeiras) e o da solidariedade de Cuba com o Chile.

Em *Rua Santa Fe* (*Calle Santa Fe*, 2007), Carmen Castillo, companheira de Miguel Enríquez, chefe do MIR morto em combate, havia focalizado Macarena Aguiló trabalhando em seu documentário e entrevistado a mãe da diretora sobre o *Proyecto Hogares*, mas esta continuou justificando as escolhas do passado. E é à mãe e a seu atual companheiro que a cineasta entrega, digitalizadas e encadernadas, as cartas que recebeu no exílio cubano, as quais, no entanto,

> nunca conseguiram substituir a ausência, De alguma forma, *O prédio dos chilenos* é uma devolução. É uma "carta" cinematográfica que uma daquelas meninas, hoje adulta, entrega a nós, a toda uma geração cegada pelo idealismo. O filme é uma contribuição documental importante para a história, porém, antes de tudo, implica um desejo de comunicação. Numa sequencia, uma menina reflete sobre o porquê dos adultos nunca levarem a sério suas reflexões ou seus conselhos. Desta vez, é preciso escutar e ver –e aceitar– com ouvidos e olhos bem abertos (RUFFINELLI, 2010).

Com *15 filhos*, *Encontrando a Víctor*, *El tiempo y la sangre* e *O prédio dos chilenos*, adentra-se no campo dos documentários rodados por uma nova geração de cineastas na Argentina, no Uruguai, no Brasil, no Chile e no Paraguai. Os realizadores de *Papai Iván* (*Papá Iván*, María Inés Roqué, 2000), *Os loiros* (*Los rubios*, Albertina Carri, 2003), *M* (idem, Nicolás Prividera, 2007), da animação macabra *La matanza* (María Giuffra, 2005) e dos já citados *El tiempo y la sangre* e *Encontrando a Víctor*, em linhas gerais, opõem a memória do extermínio e do desaparecimento à amnésia imposta pelo terrorismo de Estado. São documentários em primeira pessoa[255], cujas narrativas fragmentadas correspondem às peças de um quebra-cabeça no qual, frequentemente, falta um elemento para completar a figura. No filme de Prividera, é sintomática a presença do quadro de cortiça em cujo centro o autor coloca o retrato da mãe, para ir agregando dados ao redor de uma personagem que o olhar alheio não consegue capturar em sua totalidade. Dentre esses documentários argentinos, *M* é o que se propõe de forma mais declarada a fazer a passagem do plano individual para o coletivo, uma vez que a indagação do diretor é mais abrangente do ponto de vista histórico, mas, ao mesmo tempo, não deixa de apresentar um ato simbólico muito significativo na esfera pessoal: o de

dar uma espécie de sepultura à mãe (o pequeno monumento inaugurado no local de seu trabalho), num desses cerimoniais que dão um sentido à vida, ao devolver-lhe sua forma mais comum, banal, costumeira.

Em *Papai Iván*, assim como em *Encontrando a Víctor*, é a mãe a desempenhar um papel fundamental na tarefa rememorativa, pois é de sua fala que María Inés Roqué extrai detalhes significativos sobre a figura paterna. Apesar do predomínio do relato de Azucena Rodríguez sobre os depoimentos de companheiros das FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) e montoneros, o que possibilita o surgimento do homem e não apenas do militante, no fim, é a identidade do herói que se impõe e para a diretora, enquanto filha, permanece aberta, de forma dolorosa, a questão que marcou sua infância: a ausência do pai, cuja sombra se projeta sobre sua vida adulta.

Nesse sentido, tendo a concordar com Ana Amado (2012, p. 19), quando alude a uma cena edipiana que se instaura em *Papai Iván* e em outros filmes como *La matanza*, *El tiempo y la sangre, Encontrando a Víctor* e *Os loiros* (que eu excluiria), e uma vez que se trata de obras de cineastas mulheres, cuja presença marcante dentre os autores de documentários autobiográficos sobre a memória é assinalada pela própria ensaísta, preferiria referir-me a essas diretoras como Electras enlutadas, por não conseguirem, como transmitem suas realizações, preencher o vazio afetivo decorrente da perda da figura paterna ou por esta não corresponder à imagem que elas construíram durante a infância, como acontece em *Diário de uma busca* e, por vias tortas, em *Espeto de pau* (*Cuchillo de palo*, Renate Costa, 2010).

Se, com *Segredos de luta* (*Secretos de lucha*, 2007), Maiana Bidegain reconstitui de forma épica a resistência de seu pai e demais

familiares à ditadura no Uruguai[256], Flávia Castro, no acima mencionado *Diário de uma busca*, ao investigar a vida e a morte misteriosa do pai, se interroga sobre a ausência deste da memória gloriosa da oposição à ditadura, à qual pertencem os pais de Joca Grabois, Priscila Arantes, Wladimir e Gregório Gomes, Janaina e Edson Telles, Ernesto Carvalho, Marta Nehring, André Herzog, Chico Guariba, Telma e Denise Lucena, Maria Oliveira, Tessa Lacerda e Rosana Momente, arrancados do limbo da indeterminação jurídica, ao qual haviam sido condenados, pelos depoimentos dados no já referido *15 filhos*, bem como Carlos Marighella e sua mulher Clara Charf, resgatados por Isa Grinspum Ferraz em *Marighella* (2012), e Iara Iavelberg e seu companheiro Carlos Lamarca, relembrados por Flávio Frederico com *Em busca de Iara* (2013), um reconhecimento ao qual se esquiva o personagem de Maria Clara Escobar, em *Os dias com ele* (2013), quando a cineasta não consegue mergulhar num passado quase desconhecido para ela, pois o pai se subtrai a ser retratado, a responder às inquietações da filha sobre "os silêncios históricos e pessoais" que a intrigam, sendo outras suas inquietações. Numa sequência do filme, a cadeira vazia enquadrada surge como símbolo dessa constante negação do entrevistado de entregar-se à câmera, a qual tenta inutilmente vasculhá-lo, surpreendê-lo, mesmo quando ele está ou parece estar distraído. É ao redor dessa recusa que lhe impede de representar cinematograficamente o passado paterno que Maria Clara Escobar constrói sua obra, como se fosse um diário de filmagens.

Enquanto Paula Fiuza, em *Sobral –o homem que não tinha preço* (2012) traça o itinerário do advogado Heráclito Fontoura Sobral Pinto, famoso por ter defendido muitos presos políticos, durante o Estado Novo e no período da ditadura civil-militar, Antonia Rossi, em *O eco*

das canções (*El eco de las canciones*, 2010) parece mais interessada em resgatar uma viagem introspectiva muito pessoal, numa espécie de "processo de autoconhecimento, reflexão e reconstrução identitária" (Barrenha, 2013: 216), vagando, ao sabor das lembranças, entre o Chile, país de origem de seus pais, e a Itália, terra do desterro, onde ela nasceu, numa obra em que a fissura entre visual e sonoro é levada ao extremo, ao contrário de Renate Costa, a qual, no já referido *Espeto de pau*, ao focalizar um caso que afetou sua família, consegue traçar um quadro da ditadura do silêncio e do consenso imposta no Paraguai.

O dia que durou 21 anos (Camilo Tavares, 2012), foge desse filão de documentários em primeira pessoa ou centrados num personagem, pois procura reconstruir uma memória histórica e coletiva dos acontecimentos que abalaram o Brasil em 1964, embora estes tenham afetado diretamente a vida do diretor. Ao contrário, não deixam de ser reflexões mais pessoais as de Pablo Larraín, que se distanciou tanto das ideias conservadoras de seu pai, quanto daquelas da velha esquerda, na trilogia ficcional dedicada aos dezessete anos da ditadura chilena. Iniciada com *Tony Manero* (2008) e levada adiante em *Post mortem* (2010), culmina em *Não* (*No*, 2012), filme sobre a disputa entre esquerda e direita no plebiscito de 1988. A recusa às pretensões do general Augusto Pinochet de permanecer no poder acaba ganhando exatamente porque, graças a um jovem publicitário, os surrados *slogans* da propaganda de esquerda são substituídos por uma campanha de persuasão baseada na lógica da publicidade capitalista.

As narrativas desses novos realizadores latino-americanos sobre ocorrências que, frequentemente, se deram antes de seu nascimento ou quando eles ainda não podiam compreendê-las – nas quais, não raro, a causa revolucionária dos adultos entra em contraste com as

necessidades afetivas dos mais jovens –, muitas vezes, são relatos privados e públicos, histórias familiares e coletivas ao mesmo tempo, porque contadas por quem têm laços de parentesco com os protagonistas dos fatos focalizados[257]. Se se excetuarem um ou outro, os documentários mencionados neste texto são narrados em primeira pessoa. Os cineastas estão presentes com suas histórias pessoais, suas indagações sobre o passado, suas reflexões sobre a projeção dos acontecimentos de outrora no tempo atual, e estão presentes também fisicamente, com seus corpos, suas vozes: são os protagonistas de suas obras.

Beatriz Sarlo (2007, p. 105) posicionou-se contra essa proliferação de relatos em primeira pessoa, nos quais, ao preferir "recuperar e privilegiar uma dimensão mais ligada ao humano, ao cotidiano, ao mais pessoal", teria sido preterida "a dimensão mais especificamente política da história". De fato, em sua maioria, esses documentários não são assertivos, mas interativos; não fornecem respostas, mas levantam novas perguntas; ao abrirem a "gaveta dos achados", isto é, ao acionarem a memória, não procuram restabelecer a verdade histórica, mas buscam a verdade de cada obra, pois como afirmou Iberê Camargo (2009, p. 32): "A verdade da obra de arte é a expressão que ela nos transmite. Nada mais do que isso". Consequentemente, em vez de ver nessa opção um esvaziamento da questão política, parece-me mais interessante pensar nela como outra forma de escrever uma história – e não apenas privada, mas também coletiva –, engendrada por esses novos agentes, a partir de uma esfera pessoal em que o político e o afetivo se imbricam.

Assim sendo, nem sempre é possível concordar com Ana Amado (2012, p. 14), quando observa que se verificou uma passagem da

memória dos protagonistas daqueles anos para uma espécie de "pós-memória" de seus descendentes, termo que toma emprestado de Marianne Hirsch (2008, p. 106, 103), para quem ele designa obras de segunda geração, ou seja, as realizadas por artistas que relatam experiências traumáticas vividas indiretamente, pois anteriores a seu nascimento, transmitidas de forma tão profunda no âmbito familiar, a ponto de se constituírem em memórias pessoais. No caso dos filmes em tela, não podemos esquecer que, na maioria das vezes, os protagonistas dessas histórias foram também os próprios diretores em sua infância ou adolescência.

Sem desconhecer que vários cineastas se preocuparam mais do que outros em recuperar a história de seus antecessores –refiro-me aos realizadores de *O dia que durou 21 anos*, *Sobral, o homem que não tinha preço*, *Em busca de Iara*, *Segredos de luta*, nascidos depois dos acontecimentos narrados, mas também de *Marighella*, *M*, *Papai Iván*, *La matanza*, *15 filhos*, *Diário de uma busca* –, não dá para não ressaltar o embate entre gerações que se estabelece em filmes como *Encontrando a Víctor*, *Os dias com ele* ou *Espeto de pau*, em que, mais do que o resgate de páginas da vida de seu tio, o que interessa a Renate Costa é contrastar o conservadorismo e o conformismo do pai diante do drama familiar e nacional, ou reconhecer que em *O prédio dos chilenos*, *O eco das canções* e *Os loiros*, embora as questões anteriores não estejam ausentes, o que se torna central é a construção da própria história, da própria identidade.

Albertina Carri, por exemplo, não aceita a versão dos fatos consolidada pela geração anterior e expressa essa recusa ao incorporar a leitura do fax em que a Comissão de Cinema, constituída por ex-militantes, lhe cobra uma maior presença de depoimentos que

destaquem o lado heroico da história a ser filmada; depoimentos que estão presentes na obra, porém tangencialmente, como um dado a mais e não como elementos determinantes, pois a diretora prefere confiar antes em sua memória intuitiva e, mais do que reconstruir uma ocorrência do passado, está interessada em registrar como a revive no presente, à medida que vai elaborando seu filme. Nesse sentido, o que se evidencia em *Os loiros* é a busca e não o resultado, são as várias possibilidades de abordar a reconstituição do sequestro e do desaparecimento dos pais – bem como suas consequências na vida da cineasta e das irmãs – por meio do predomínio da metalinguagem, do emprego de bonecos e acessórios *Playmobil* para recompor situações familiares desfeitas e o próprio acontecimento traumático, da construção ficcional que contamina o documentário, do desdobramento da protagonista, com a presença frequentemente simultânea da atriz que interpreta Albertina e da própria diretora em cena, o que vem embaralhar a voz narrante em primeira pessoa. São essas mediações, porém, que permitem à cineasta distanciar-se dos fatos relatados, superar o trauma, tirar o luto, afirmar sua história e não a dos pais.

Se é verdade que, antes, "o romance era dos pais", como sugere Zambra, não é menos verdade que muitos desses novos cineastas já sairam da "penumbra" na qual estavam à espreita dos adultos – esperando por eles, como faziam as personagens ficcionais de Gabriel e Mauro em *Nunca fomos tão felizes* e *O ano em que meus pais saíram de férias*–, para escreverem seus próprios relatos, suas próprias cartas e diários cinematográficos, seus próprios romances.

Referências

AMADO, Ana. Subjetividad, memoria y política en el nuevo documental. In: MACHADO, Rubens Jr. et al. *VII estudos de cinema e audiovisual Socine*. São Paulo: Socine, 2012.

BARRENHA, Natalia Christofoletti. Herdeiros do exílio: memória e subjetividade em três documentários chilenos contemporâneos. *Doc on-line – Revista digital de cinema documentário*, Covilhã, n. 15, dez. 2013, p. 195-228. Disponível em <http://www.doc.ubi.pt/15/dossier_natalia_barrenha.pdf>. Acesso: 26 jun. 2014.

CAMARGO, Iberê. Gaveta dos guardados. In: _____. *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 29-32.

GOMES, Júlio César de Bittencourt. O cinema brasileiro (em mim). *Teorema – crítica de cinema*, Porto Alegre, n. 13, p. 44-48, dez. 2008.

HIRSCH, Marianne. The generation of postmemory. *Poetics today*, Durham, v. 29, n, 1, p. 103-128, spring 2008. Disponível em poeticstoday.dukejournals.org. Acesso: 3 jun. 2014.

PAULS, Alan. [Orelha]. In: ZAMBRA, Alejandro. *Formas de voltar para casa*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PIEDRAS, Pablo; BARRENHA, Natalia Christofoletti. *Silêncios históricos e pessoais:* memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo. Campinas: Editora Medita, 2014.

RUFFINELLI, Jorge. *El edifício de los chilenos* (2010). Disponível em <www.cinechile.cl>. Acesso: 23 jun. 2014.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado:* cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ZAMBRA, Alejandro**.** *Formas de voltar para casa*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

A questão do menor nos documentários televisivos de João Batista de Andrade

Letizia Osorio Nicoli

Introdução

No século XXI, o cinema documentário volta-se, de forma mais incisiva, para tratar da infância. Se durante o início do século anterior a criança foi negligenciada por esse tipo de produção, ao final desse período ela passa a ser representada em associação à passividade e à não-cidadania.

Essa representação reflete um modelo ideal de infância fortemente difundido no período posterior à Segunda Guerra Mundial, quando as Nações Unidas e os governos ocidentais promovem um esforço de restaurar as noções de paz e direitos humanos em um hemisfério destruído pelo conflito (SMITH, 2009, p. 162). A Declaração dos Direitos Humanos, que data de 1948, ressalta a maternidade e a infância como passíveis de "ajuda e assistência especiais" (artigo 25º).

Com isso, após a recuperação das nações ocidentais, as políticas de intervenção desses países no resto do mundo passam a carregar consigo um padrão universal de proteção à infância, baseado nos ideais ocidentais. Através de medidas institucionais e midiáticas, esses valores passam a ser difundidos universalmente.

A partir disso, a representação da criança passou a ser associada ao conceito de inocência, fragilidade e necessidade, passível de cuidados. Quando lhe faltam os direitos básicos, a criança é representada como uma vítima, que precisa ser resgatada.

Na contramão dessa representação de um ideal de infância, estabeleceu-se no contexto nacional a figura da criança abandonada, marginalizada e até mesmo criminalizada. Através da denominação menores, esses indivíduos estão há muito presentes na imprensa e nos meios audiovisuais. Porém, foi com *A escola de 40 mil ruas,* de João Batista de Andrade, realizado em 1974, que o documentário brasileiro apresenta, pela primeira vez, o menor como temática. Antes de nos debruçarmos sobre os documentários televisivos do diretor sobre essa questão, contextualizaremos o surgimento do termo menor dentro da história da criança e da infância no Brasil.

A criança brasileira marginalizada

Antes mesmo do desenvolvimento da noção de menor, a criança passou um longo período ignorada, à margem dos interesses dos adultos (ARIÈS, 1981, passim). Judite Maria B. Trindade identifica que, desde a origem da história da infância, não há lugar para a criança desvinculada à família. Em sua tese sobre o menor abandonado na cidade de Curitiba entre os séculos XIX e XX, a autora identifica que a concepção do abandono e da ociosidade como caminho para a criminalidade são contemporâneos à industrialização e à construção da República. Isso se repetiria em outras capitais brasileiras (TRINDADE, 1998, p. 1).

Dessa forma, quando o Estado Republicano passa a gerir o bem-

estar dos indivíduos e desprivatizar a família, a infância passa a ser uma questão política: "Consolida-se a ideia de que ao Estado compete administrar a justiça, a educação e a saúde, não para o bem-estar dos indivíduos, mas como baluartes da ordem" (TRINDADE, 1998, p. 2).

É nesse contexto que surge o conceito de menor, substituindo as referências anteriores como "expostos" (alusão às Rodas dos Expostos presentes em todo o mundo cristão) ou "enjeitados". Oriundo da Jurisprudência, servia para estabelecer os limites das responsabilidades sociais, jurídicas e penais, em oposição à maioridade. Entretanto, uma ressemantização do termo logo associa à figura do menor uma série de outros aspectos, transformando o termo em uma construção histórica que remontaria ao abandono dos filhos de escravos, que nunca encontraram um lugar na sociedade abolicionista. Isabel Frontana parte de uma definição ampla: trata-se do segmento que engloba, predominantemente, crianças e adolescentes pertencentes às camadas populares, filhos de trabalhadores de baixa renda que têm uma experiência de vida diferenciada, marcada tanto pela ausência de bem-estar social e econômico como pelo estigma da "marginalização" (FRONTANA, 1999, p. 19).

A própria legislação, no entanto, começa a absorver as conotações pejorativas como significado. Prova disso seria a coexistência de direitos da Criança, que incluem o direito de crescer e se desenvolver, e o Código de Menores, cujo sujeito não é qualquer criança, mas o menor "em estado de patologia social ampla" (SEGUNDO, 2003).

Alvim e Valadares (1988, passim) identificam uma eclosão da "questão do menor" no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960. O êxodo rural e a migração para os centros urbanos aumentam a população de crianças de origem humilde, com pouco ou nenhum acesso à educação,

saúde ou supervisão parental. As políticas higienistas do regime militar (1964-1985), somadas ao declínio rural do Milagre Econômico, recriam um contexto similar ao surgimento da República no que tange a questão do menor.

> O debate travado em torno da "questão do menor" se intensificou durante o regime autoritário, sendo objeto de tratamento especial por parte do Estado e da sociedade. Particularmente nos anos 70, a presença numerosa de crianças e adolescentes nos grandes centros urbanos, transformando os espaços públicos em locais de sobrevivência, conferiu maior visibilidade política e social à "questão do menor" (FRONTANA, 1999, p. 19-30).

Instituições e políticas governamentais alegadamente buscaram diagnosticar e solucionar o problema. Uma Comissão Parlamentar de Inquérito sobre o Menor foi instalada em 1975. A Política Nacional de Bem-Estar do Menor, de responsabilidade da FUNABEM, objetivava um tratamento específico para a questão: "Considera o Governo Brasileiro que o problema do menor é de tal modo específico que requer uma 'política' própria e um órgão especialmente incumbido de implementá-la" (CHENIAUX, 1986, p. 56).

O menor na televisão: os documentários de João Batista de Andrade

É nesse contexto que João Batista de Andrade realiza *A escola de 40 mil ruas*, para o Globo Repórter, em 1974. O documentário começa apresentando Francisco, um menino recém-chegado a São Paulo, vindo da Bahia, que diz sobreviver de pequenos serviços na cidade. As perguntas, a princípio, são feitas por um entrevistador localizado no

extracampo, que direciona o microfone para o garoto.

Essa apresentação inicial do personagem retoma características estéticas bastante fortes que caracterizam a maioria dos trabalhos do diretor. Como Andrade afirma em entrevista a Gilberto Alexandre Sobrinho, a provocação da expressão voluntária das pessoas nas ruas revelou-se um método bastante rico de utilizar o meio da televisão para promover diálogos (SOBRINHO, 2012, p. 230-232). Focava-se na presença da câmera e de um entrevistador empunhando um microfone (o próprio diretor).

Essa construção já está presente, por exemplo, no documentário *Migrantes* (João Batista de Andrade, 1973), em que a câmera e o entrevistador apresentam um grupo de migrantes nordestinos, vivendo sob um viaduto de São Paulo, que logo vem a ser interpelado por um transeunte. Como Andrade conta na entrevista, a presença da câmera e do microfone incitava as pessoas comuns a se manifestarem, e, como ocorre nessa introdução de *Migrantes*, colocava face a face duas posições opostas: a figura do migrante e a figura do paulistano resistente à presença desses forasteiros.

Da mesma forma, em *A escola de 40 mil ruas*, a entrevista do menino Francisco logo é interrompida por transeuntes, querendo valer-se do microfone para registrar suas opiniões. Duas senhoras, por exemplo, afirmam já terem sido assaltadas por meninos como Francisco. Da aglomeração em torno da criança e do entrevistador surge a palavra "trombadinha", dentre várias generalizações que introduzem, no documentário, o conflito entre Francisco e a cidade que o acolheu. Um jovem, esse também portador de características estigmatizantes, pede a palavra para contemporizar: "Não é todo mundo que é trombadinha". No entanto, a observação do rapaz sobre a

exceção parece apenas vir a confirmar a regra e, a partir desse momento, Francisco deixa de ser um menino para se tornar um "menor".

A forma como o conflito central do documentário é apresentada reflete mais uma constante no trabalho de João Batista de Andrade, que delega às pessoas comuns, que vivenciam e sofrem as consequências dos acontecimentos, o status de "autoridade"

> A chamada autoridade na informação era confundida com a autoridade institucional, por exemplo, quando havia um incêndio numa favela, a mídia ia atrás da autoridade responsável pela segurança ou pela habitação (...). A autoridade na informação, quando há um incêndio em uma favela, é o favelado (SOBRINHO, 2012, p. 233-234).

Em *A escola de 40 mil ruas*, assim como em *Migrantes*, a realização surge a partir de denúncias da presença incômoda desses elementos nas ruas da cidade de São Paulo. Os documentários, no entanto, omitem essa informação, e apresentam os problemas sociais de que tratam pela manifestação voluntária dos que acusam os meninos como Francisco de "trombadinhas".

Como resultado, é possível perceber, nesses curtos diálogos, todo o contexto e as referências de cada uma das posições em conflito. De um lado, a situação dos migrantes pobres, miscigenados, vítimas do regime rural escravagista e latifundiário em decadência, que buscam se inserir na proposta do milagre econômico. Do outro, a população urbana que protagoniza o desenvolvimento industrial que o país almejava.

Essa forma inicial de apresentar o problema, além de "dar um rosto" à figura do menor, permite compreender uma série de fatores bastante subjetivos que estão na origem do questionamento: a

migração, a questão racial, o sotaque, entre outros. A longevidade da chamada "questão do menor" na história brasileira permite ao espectador de qualquer tempo reconhecer na figura de Francisco elementos estigmatizadores: os cabelos emaranhados e mal cortados, as roupas sujas e puídas, a pele escura, o sotaque nordestino deslocado na São Paulo dos anos 70.

Entretanto, à subjetividade inicial com que o assunto é introduzido, segue-se uma enunciação mais geral – e talvez generalizante – sobre menores. Uma das cenas mostra diversos meninos, com idade semelhante a Francisco, que também trazem algumas das características estigmatizantes. Eles aparecem respondendo, desordenadamente, à pergunta do diretor: "O que você quer ser quando crescer?" Os primeiros enumeram aleatoriamente algumas profissões como médico, engenheiro. O grupo se diverte quando começam a ser mencionadas profissões de menos prestígio: torneiro mecânico, motorista de madame, servente. Até que um dos meninos responde: "ladrão", o que causa muitas risadas. Essa cena, ainda impregnada de um olhar de afeto sobre essas crianças, articula duas transições na enunciação do documentário: em primeiro lugar, a passagem da inocência da infância idílica, em que meninos sonham com o futuro, até revelar percepção, ainda que pouco definida, da iminência da violência presente no imaginário de seu interlocutor; em segundo lugar, a transição entre a visão individualizada do prólogo sobre um menor nas ruas de São Paulo e a generalização de menores sem nome e sem rosto presentes em todo o país.

Um pouco antes, a voz do narrador enumera os problemas que envolvem os "600 mil menores que procuram sobreviver" na cidade de São Paulo, para então introduzir a fala do Secretário da Promoção

Social, Mário Altenfelder. Assim como ele, diversos depoimentos com tom oficial substituem, ao longo do documentário, o status de "autoridade do acontecimento" das falas da primeira cena.

Esses depoimentos oficiais articulam asserções complexas acerca das causas e origens da marginalização dessas crianças que, mesmo sem cometer delitos ou tomar parte em irregularidades, são identificadas pela sociedade como menores. Ao apresentar elementos estilísticos na construção do início do documentário característicos de sua obra, João Batista de Andrade estabelece não apenas uma inovação estética na televisão, mas uma forma que acompanha um posicionamento ideológico frente ao ato de realização audiovisual. Essa maneira de conceber o documentário, chamado *Cinema de Intervenção*,

> privilegia procedimentos com o ponto de vista radicalmente oposto ao tratamento dominante da mídia televisiva, no domínio do telejornalismo. Homens e mulheres eram, então, ouvidos, e os discursos da autoridade não dominavam os conteúdos elaborados; o que se buscava, finalmente, era uma articulação de vozes que expandiam as leituras sobre os acontecimentos (SOBRINHO, 2013, p. 16).

Ainda assim, ao lançar mão de recursos mais triviais da linguagem televisiva, o diretor logra construir um documentário para a televisão, de curta duração, que dá conta de refletir sobre a complexidade da situação dos menores, não apenas nas ruas de São Paulo, mas em todo o país. Sobre essa assimetria estilística de *A escola de 40 mil ruas*, é possível apenas conjeturar acerca do processo de criação de um documentário que compunha o princípio de uma experiência inovadora no audiovisual brasileiro. Realizado no primeiro ano da experiência de um conjunto de cineastas encarregados do programa *Globo Repórter*, após a profícua experiência dos episódios do *Globo Shell*, o

documentário possivelmente carregue uma tentativa, por parte do diretor, de construir uma narrativa "inteligível" para a televisão. Além disso, na citada entrevista a Gilberto Alexandre Sobrinho, Andrade faz menção a "pressões internas e externas". Além dessas conjeturas um tanto simplistas, é difícil tecer mais hipóteses acerca de um documentário cuja maior repercussão parece ter sido pela questão temática, e não estética.

Alguns anos mais tarde, o tema do menor volta ao Globo Repórter, novamente em um documentário de João Batista de Andrade, em *Wilsinho Galiléia*. Ao contar a história de um rapaz que, após ter sido um "menor infrator", é assassinado aos 18 anos de idade, o diretor mais uma vez busca refletir sobre o processo que transforma a *criança* em um *menor*. No entanto, ao contrário de *A escola de 40 mil ruas*, em que a evocação do passado diz respeito a um percurso histórico coletivo, em *Wilsinho Galiléia* é necessário reconstituir a história de um protagonista ausente. Assim, Andrade lança mão do recurso da encenação, combinado com imagens documentais, para evocar Wilsinho. Esse recurso estético constitui um dos aspectos mais notáveis do documentário. Porém, a representação da transição da marginalização da criança na sociedade brasileira se torna mais eloquente ao final do documentário, através da figura do irmão caçula do protagonista, como um futuro Wilsinho que dará continuidade ao ciclo de alienação da infância.

Há, portanto, dois eixos em que podemos pensar os documentários de João Batista de Andrade sobre o menor: um estético, em que se verifica uma ambiguidade entre a linguagem cinematográfica e a televisiva, com a copresença de marcas estilísticas do diretor e de recursos típicos da narrativa jornalística; e outro temático.

Ao propor uma nova abordagem do tema da marginalização da criança na televisão, *A escola de 40 mil ruas* desloca a responsabilidade do menor para o Estado. Ainda que afirme uma preocupação no discurso oficial com o problema, por meio de depoimentos, há um posicionamento claro na enunciação que aponta o fracasso das políticas públicas na inclusão e na cidadania de toda a população, já desde a infância. Provavelmente por esse motivo o documentário tenha sido censurado, em 1974, e liberado para a exibição apenas um ano depois. Já *Wilsinho Galiléia*, que evoca toda essa responsabilidade do Estado e também desvenda um caso específico de violência, nunca foi liberado para exibição na televisão.

A ausência de um real espaço para discussão sobre a questão do menor leva Ivete Ribeiro a questionar a real atenção dedicada ao tema por instituições e pela opinião pública que reivindicavam soluções para o problema. Segundo a autora, o tema estaria "adstrito às seções policiais dos diários de notícias, com suas conhecidas e macabras fotos tarjadas de negro" (RIBEIRO, 1987, p. 28). O incômodo da autora é partilhado por João Batista de Andrade, que aponta a presença de uma visão preconceituosa e policialesca presente nas abordagens midiáticas das questões sociais (SOBRINHO, 2012, p. 237). Ribeiro aprofunda uma possível dualidade:

> Utilizada como exemplo ou argumento, como objeto de alarde ou emoção, a categoria histórica do menor oculta e revela. Oculta, quando traz implícita uma menoridade que, desresponsabilizando a sociedade, subentende o direito à proteção do Estado. Revela, quando exprime a falta de possibilidade deste direito (...) ser a tradução efetiva da manifestação de forças sociais concretas (RIBEIRO, 1986, p. 18).

Tal observação contribui para ressaltar a complexidade da

iniciativa de Andrade, de evitar a visão marginalizante, ainda que os discursos e práticas marginalizantes estejam implícitos no próprio uso do termo. Sob essa perspectiva, a escolha da cena de apresentação de *A escola de 40 mil ruas*, ao estilo do Cinema de Intervenção do cineasta, funciona para revelar como a identidade do menor não é desenvolvida pelo próprio menor, e sim imputada a partir de uma perspectiva exterior e alheia àquela condição que a nomeia, como afirma Isabel Frontana:

> O que particulariza essa categoria social é que sua identidade não é construída a partir de sua própria expressão e de suas formas de se autorrepresentar, de modo que acaba por aparecer predominantemente "na fala dos outros" (...) recobrindo-a assim de uma expressão simbólica estranha às suas experiências concretas (FRONTANA, 1999, p. 22).

A dificuldade de abordar a categoria do menor em um veículo como a televisão, falando à sociedade que o aliena sem fazer referência a esse discurso alienante, talvez tenha parecido pouco atraente aos realizadores de cinema documentário. Se na televisão a proposta de João Batista de Andrade dialogava com as abordagens jornalísticas, do ponto de vista do cinema documentário a temática ainda era bastante improvável. Já no cinema de ficção, a figura do menor abandonado ou marginalizado esteve sempre presente, ao longo do tempo. Nada se compara, no entanto, ao impacto causado por *Pixote – a lei do mais fraco*, de Hector Babenco, lançado em 1981, que revelou a "condição" de menor a partir das referências próprias do contexto desses indivíduos. Para representar os meninos institucionalizados, incluindo o protagonista Pixote, Babenco utiliza atores não-profissionais: meninos, como o próprio diretor afirma, no prólogo do filme, "de famílias de operários". Esse mesmo recurso voltou a ser usado no cinema para

tratar do menor décadas depois, desta vez no campo do documentário. Em *Juízo,* a diretora Maria Augusta Ramos substitui, nos contraplanos das audiências de um Juizado de Menores, os menores infratores por "jovens de três comunidades do Rio de Janeiro habituados às mesmas circunstâncias de risco social". Essa escolha, diferentemente do aspecto de *mise-en-scène* ficcional do roteiro de Babenco, é uma tentativa de contornar os limites impostos pelo Estatuto da Criança e do Adolescente, que proíbe a veiculação da imagem de menores infratores. Promulgado em 1990, o ECA marca um novo momento na relação com a infância, prevendo medidas inclusivas e protetivas do menor, que obrigam tanto a imprensa como o cinema a lidar com uma nova legislação. Em termos práticos, entretanto, a relação da sociedade com a criança marginalizada não acompanha essas mudanças. Filmes documentários como *Juízo*, ou até mesmo *Falcão – meninos do tráfico* (que, como os documentários de João Batista de Andrade, foi exibido dentro de um programa televisivo da Rede Globo, o Fantástico) revelam que a questão do menor continua insolúvel, e as origens da marginalização das crianças seguem compondo um quadro muito similar ao denunciado *por A escola de 40 mil ruas* e *Wilsinho Galiléia*.

Considerações finais

A abordagem sobre a questão do menor proposta por João Batista de Andrade em seu primeiro trabalho no Globo Repórter foi de grande relevância por se tratar de uma das primeiras menções ao tema. Se a infância e a crianças tiveram pouco ou nenhum lugar no documentário brasileiro do século XX, a criança marginalizada, representada pelo conceito *menor*, foi ainda mais negligenciada. Sabe-se que a questão da

criança abandonada está de há muito presente na sociedade brasileira. Há diversas referências a essa figura na literatura nacional, e até no cinema de ficção.

Já em relação ao jornalismo, o estudo de Maria Inêz Borges Pinto (apud FRONTANA, 1999, p. 50) mostra como a discussão do problema das crianças marginalizadas remonta ao final do século XIX. A forma como a questão era apresentada pela imprensa, no entanto, vinha focada nos problemas que os menores impingiam à sociedade. O modelo americano de jornalismo, calcado na objetividade do fato e na fragmentação da informação, tornou-se homogêneo na imprensa brasileira na segunda metade do século XX. Os telejornais, portanto, que ocupavam espaço no mesmo suporte que o programa Globo Repórter, tinham a oferecer ao público breves notícias descontextualizadas. Para além de questões político-ideológicas, a falta de espaço para reflexão e debate seria também resultado da linguagem do telejornalismo.

Nesse ponto, a proposta do programa Globo Repórter propunha um contraponto a esse modelo de telejornalismo. Apesar dos elementos da linguagem cinematográfica, documentários como *A escola das 40 mil ruas*, pelo veículo e pelo conteúdo informativo, estabeleciam um diálogo com a forma como esses temas eram representados nos telejornais que os precediam.

É possível compreender, assim, a complexa rede de relações que os documentários de João Batista de Andrade estabeleceram entre diferentes questionamentos. Procedimentos estéticos inovadores, o uso da linguagem cinematográfica na televisão, a escolha de uma temática tão urgente e, ao mesmo tempo, tão negligenciada, são elementos que o realizador logrou orquestrar de forma a evidenciar como todas essas

questões, até então ausentes da discussão, pudessem chegar à sociedade.

Referências

ALVIM, M. R. B.; VALLADARES, L. P. Infância e sociedade no Brasil: uma análise da literatura. *Boletim Informativo e Bibliográfico-BIB*, n. 26. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Anpocs, 1988.

ARIÈS, Phillipe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1981.

CHENIAUX, Sonia. *Trapaceados e trapaceiros*: o menor de rua e o serviço social brasileiro. São Paulo: Cortez Editora, 1986.

DECLARAÇÃO dos Direitos Humanos. Disponível em: http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/ddh_bib_inter_universal.ht Acesso em: 03 jun. 2010.

FRONTANA, Isabel C. R. da Cunha. *Crianças e adolescentes nas ruas de São Paulo.* São Paulo: Edições Loyola, 1999.

RIBEIRO, Ivete; BARBOSA, Mª de Lourdes (org.). *Menor e sociedade brasileira.* São Paulo: Edições Loyola, 1987.

SEGUNDO, Rinaldo. Notas sobre o direito da criança. *Jus Navigandi*, Teresina, ano 7, n. 61, 2003. Disponível em: <http://egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/28351-28362-1-PB.pdf>. Acesso em: 05 dez. 13.

SMITH, Debbie James. Big-eyed, wide-eyed, sad-eyed children: constructing the humanitarian space in social justice documentaries. *Studies in documentary films*, v. 3, n. 2, 2009.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. João Batista de Andrade e o moderno documentário brasileiro: intervenção, ruptura e reflexão. *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual,* ano I, n. 2, 2012.

_____. João Batista de Andrade, o cinema de intervenção e a voz política: corpos, dramatização e encenação do real. In: JULIANO, Dilma Beatriz Rocha; SOBRINHO, Gilberto Alexandre; ROSSINI, Miriam de Souza (orgs.). *Televisão*: formas audiovisuais de ficção e documentário. Palhoça: Editora Unisul, 2013.

TRINDADE, Judite Maria Barboza. *Metamorfose:* de criança para menor. Curitiba - inicio do século XX. 1998. 257 p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1998. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/27173/T%20-%20TRINDADE,%20JUDITE%20MARIA%20BARBOSA.pdf?sequence=1>. Acesso em: 20 nov. 2013.

VIII O SOM NO CINEMA

Paisagens sonoras no Barroco de Paul Leduc

Marco Túlio Ulhôa

As linhas de força que podemos traçar entre palavra e música, sonoridade e natureza, são alguns dos índices que orientam a análise estética do filme *Barroco* (1989), do diretor mexicano Paul Leduc e do seu livro-base, *Concerto Barroco* (1974), do escritor cubano Alejo Carpentier. É curiosa a maneira como o romance, que foi tido pelo próprio Carpentier como a "suma teológica" de sua obra, ganhou através da linguagem cinematográfica, um tratamento minucioso dos seus aspectos sonoros, aferindo a forma como o campo acústico é capaz de revelar tudo aquilo que devém de um *ethos* fundador rumo a uma alteridade que se forma.

O signo do barroco americano é o paradigma estético e filosófico dos projetos artísticos e políticos de Carpentier e Leduc. Como meta-ficções históricas, ambas as obras se projetam em um espaço-tempo anacrônico, amplamente, potencializado pelo barroquismo de suas respectivas linguagens. Um artifício que serve como parte detonadora do discurso americanista conceituado pelo próprio Alejo Carpentier, na sua teoria do *real maravilhoso americano*. Teoria literária que apresenta convergências com os estudos da música e do som, na medida em que estes também foram objetos de investigação do escritor cubano.

O real maravilhoso no plano sonoro-cinematográfico

Em meio aos aspectos que compõem a formação intelectual de Alejo Carpentier, além dos ofícios de jornalista, escritor e ensaísta, destaca-se a sua dedicação à musicologia e a formação como músico e compositor. Responsável pela publicação, *La música en Cuba* (1946), um estudo etno-musical sobre as influências afro-europeias na música cubana do século XVI até a modernidade, Carpentier realizou uma investigação genealógica sobre as características da música do país caribenho, partindo das influências multirraciais que originaram os seus ritmos e estruturas harmônicas e melódicas. Os resultados de tal pesquisa estariam presentes, quase trinta anos depois, no universo literário do romance *Concerto Barroco*, de modo que aquilo que apresentava a dimensão de uma pesquisa histórica ganharia os contornos estilísticos e reinterpretativos de uma ficção literária transtemporal.

O romance *Concerto Barroco* é um encontro entre as propriedades da literatura de Alejo Carpentier com a história e a linguagem da música barroca. A narrativa que se passa no início do século XVIII relata as desventuras de um milionário da prata mexicana que deixa a sua terra natal em direção ao carnaval de Veneza. Acompanhado pelo seu criado negro cubano, Filomeno, o amo chega à cidade italiana para uma longa temporada regada à música. Operando uma série de anacronismos, a linguagem poética de Carpentier projeta o encontro musical dos personagens com grandes nomes da música barroca, como Domenico Scarlatti, George Frideric Handel e Antonio Vivaldi. Wagner e Stravinsky também estão no roteiro que, em uma apoteótica *jam*

session com Louis Armstrong, chega a seu *grand finale*. Entretanto, é durante o carnaval que, ao usar uma máscara do imperador Montezuma II, o protagonista é interrogado por Vivaldi sobre a história da conquista do império asteca. Ao tomar conhecimento de tais relatos, Vivaldi decide compor uma ópera baseada no imaginário da conquista do novo mundo. O resultado é a *Ópera Montezuma*, cujo universo artístico serviu de inspiração para o romance de Carpentier e, consequentemente, para o filme de Paul Leduc.

A linguagem voluptuosa e o universo alegórico de *Concerto Barroco* são alguns dos componentes formais da proposta artístico-literária de Alejo Carpentier. A apropriação de elementos das culturas latino-americana e europeia integram um discurso carnavalizante, cuja subversão de valores clássico-oficiais é o principal fundamento estilístico da obra. Por diversas vezes, associada pela crítica literária ao surrealismo e a outros gêneros da literatura europeia, a escrita e os conceitos teóricos de Carpentier são, de fato, resultados diretos da experiência do escritor junto aos percussores do movimento[258]. Entretanto, foi a contraposição a alguns dos principais preceitos do surrealismo que originou a sua teoria do *real maravilhoso americano*. Influenciando toda uma geração que na segunda metade do século XX seria responsável pelo *boom da literatura latino-americana*, Alejo Carpentier traçou as singularidades da sua teoria, associando o termo *maravilhoso* ao contexto americano, como categoria literária europeia resgatada pelos conquistadores da América ao documentar a sensação de estranheza e encantamento diante da realidade exótica, promovendo, assim, um debate crítico sobre as bases que constituem a alteridade dos povos latino-americanos.

No entanto, foram os estudos da pesquisadora brasileira Irlemar

Chiampi, presentes na publicação *O Realismo Maravilhoso* (1980), o trabalho responsável por realizar uma espécie de recategorização do estilo e da teoria literária de Alejo Carpentier. A seu ver, o *maravilhoso* não deve ser confundido com o belo. Por mais que o termo estabeleça uma relação com o deslumbramento dos cronistas das Índias, para Irlemar Chiampi, na sua utilização "é visível não somente o gesto visionário que atravessa a valorização das coisas do Novo Mundo, mas sobretudo na constante remissão ao modelo europeu como polo de comparação" (CHIAMPI, 1980, p. 38). Nas palavras da pesquisadora, o *real maravilhoso*, com sua bagagem poética e histórica, foi capaz de significar uma nova modalidade da narrativa realista hispano-americana. Na sua definição lexical, o maravilhoso é o "extraordinário", o "insólito", o que escapa ao curso ordinário das coisas. É aquilo que contém maravilha, ou "coisas admiráveis" (boas ou horríveis). No latim *mirablia* está presente o "mirar": olhar com atenção ou através. Assim, de acordo com Chiampi, o maravilhoso encontra-se numa dupla acepção de algo que é humano e ao mesmo tempo inumano; natural e não-natural. É algo que aparece como milagre, miragem, engano dos sentidos e aquilo que pode ser mirado em sua essência (CHIAMPI, 1980, p. 48).

A teoria do *real maravilhoso americano* de Alejo Carpentier é um discurso da linguagem literária, mas sobretudo um conceito cultural sobre a América. Uma espécie de ideologia que traça as coordenadas de uma dada cultura e sociedade. Aqueles que ficaram conhecidos como os criadores dos novos realismos latino-americanos engajaram-se nesta frente comum que visava um outro tipo de descrição dos valores autóctones e telúricos do continente americano. Isso graças a um momento histórico em que a arte e o pensamento, devido à perda da

centralidade europeia após a segunda guerra mundial, incorporavam os resultados das pesquisas antropológicas que valorizavam as culturas primitivas. Ao mesmo tempo que o *Realismo Maravilhoso* foi concebido como categoria literária por Irlemar Chiampi, principalmente para se diferenciar da *literatura fantástica*[259] e do *Realismo Mágico*[260], ele também apresentou proximidades estruturais com tais discursos. Segundo Chiampi, tais correntes começavam a "experimentar outras soluções técnicas para constituir uma imagem plurivalente do real", atestando o lúdico, o paródico e outras formas, como questionamentos do gênero romanesco (CHIAMPI, 1980, p. 21). Dentre as suas soluções formais, destaca-se a desintegração da lógica linear; a multiplicação e simultaneidade dos espaços da ação; a polissemia; o descentramento narrativo e o questionamento da instância produtora da ficção. Todos estes, aspectos que expandem a avaliação dos objetivos e resultados poéticos em torno do real.

O pensamento de Alejo Carpentier rompe com qualquer fórmula que vise sobrenaturalizar o real ou que almeje uma atitude ante a realidade calcada na investigação fenomenológica do mistério. Para a *teoria do real maravilhoso americano*[261], a representação da complexidade do real no plano da linguagem compõe-se pela união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, convencionando uma nova realidade histórica que subverte os padrões da racionalidade ocidental. Tal proposta designa "não as fantasias ou invenções do narrador, mas o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental" (CHIAMPI, 1980, p. 32). Chiampi nota uma série de verbos que operam a manifestação do real maravilhoso. Dentre eles se incluem: "alterar" e "ampliar" – que denotam uma operação modificadora do objeto real; e "revelar",

“iluminar” e “perceber” – que implicam uma operação mimética da realidade. Nesse sentido, a oscilação conceitual do real maravilhoso é intencional. O *maravilhoso* aparece como percepção deformadora do sujeito e, de outro lado, como componente da realidade. Nele estão entrelaçados os pontos de vista fenomenológico e ontológico em um “estado limite” que, segundo Chiampi, resolve a contradição (aparente) entre o *deformar* e o *mostrar* (CHIAMPI, 1980, p. 34). No prólogo de *El reino de este mundo,* Carpentier dá uma definição daquilo que seria o real maravilhoso:

> (...) lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual ó singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado limite”. (CARPENTIER, 1994, p. 11)

A percepção deformadora da realidade só se daria, de acordo com Carpentier, na medida em que se estabelece uma leitura do real empírico, controlada pela razão, mas motivada por uma fé, ou crença, no próprio fenômeno. Um exemplo dado pelo próprio escritor está na frase: “*Los que no creen en santos, no pueden curarse con milagros de santos*” (CARPENTIER, 1994, p. 11). Ideia que revela uma fenomenologia própria da teoria do real maravilhoso, sem apostar, necessariamente, no aspecto transcendental. Tanto em *Concerto Barroco* como na sua adaptação, esse cruzamento entre fenomenologia e ontologia potencializa as suas qualidades estéticas, visando os seus efeitos de ordem política no real.

O barroco como estilo comum às duas obras não retrata

meramente um impulso original ao passado histórico da América Latina. A presença do seu viés entre as artes moderna e contemporânea é sintoma de algo muito caro à sua retórica. Seja a partir das pontuações de Eugênio d'Ors que julgava o barroco como um estilo atemporal, ou da separação realizada por Severo Sarduy entre barroco e neobarroco[262], o importante é que ambas as noções representam uma influência do estilo no pensamento e nas artes atuais. É sob a insígnia da apropriação latino-americana do barroco europeu que a indissociação entre cultura e natureza fundamenta a ordem ontológico-fenomenológica do pensamento carpentieriano. O barroco americano, como aquele que invoca a imagem da América a partir da virgindade e da exuberância da paisagem, da presença fáustica do índio e do negro pelos fecundos da mestiçagem é, por Alejo Carpentier, tomado como paradigma de uma heterogeneidade que transcende o *logos* monista-religioso do período seiscentista. Origem do projeto poético do real maravilhoso que encontra uma enorme procedência semiológica no filme de Paul Leduc.

O filme *Barroco* amplia o potencial artístico e conceitual do romance de Alejo Carpentier. Dividida em quatro partes, a narrativa se erradia elipticamente de um ponto comum, onde o protagonista se torna um sujeito metafórico que, segundo Maurício de Bragança, "passeia por um labirinto cultural formado pela simbiose produzida por diferentes elementos hispânicos, africanos, indígenas e lusitanos". De acordo com o pesquisador, "este sujeito metafórico se faz também sujeito histórico, um sujeito rebelde que resiste, numa espécie de movimento de contra conquista" (Bragança, 2008: 168). Assim, o filme-labirinto articula os seus anacronismos como alternativa à perspectiva histórica, por meio de uma ação que Regina Mota atribui ao papel da sonoridade mediante o método do contraponto:

> A sonoridade se dá pelo método do contraponto, em que uma oposição sempre aponta para outro desdobramento do signo sonoro que conecta grupos, acontecimentos, festas ou revoluções. Nela cabem as canções hollywoodianas, clássicos de várias épocas, canções populares, cantos indígenas, cantigas ibéricas, cantos árabes, hinos revolucionários em várias línguas ou chamadas de rituais africanos, sempre em deslocamento e já metamorfoseados pelo uso e pelos conflitos. Se é possível afirmar a existência de uma estrutura em *Barroco,* Leduc pontua o filme com os movimentos (andante, *contradanza, rondo, finale)* da ópera *Montezuma,* retornando em ritornelo à sala da casa do amo, para ouvimos os excertos da obra de Vivaldi. (MOTA, 2012, p. 269)

A forma como Paul Leduc explora o universo real maravilhoso intriga pela maneira como o diretor transpõe um objeto originalmente literário para o campo audiovisual, erradicando completamente a presença da palavra falada. No filme, todas as interlocuções entre os personagens se dão através da música e dos sons. Instrumentos musicais, cantos, vocalizações, sons da natureza e aparelhos sonoros, entoam outras formas de diálogo e confronto entre colonizador e colonizado, transformando o filme em uma imensa orquestração alegórica, onde índios tocam virtuosamente os instrumentos musicais de seus colonizadores, enquanto jesuítas e soldados espanhóis participam de rituais pagãos ao som de tambores. Sincretismos culturais e hibridismos sonoros são expressos no filme, como referências de um universo musical que extrapola os elementos da história oficial sendo, de acordo com Regina Mota, "recriados pelo fato estético do barroco americano, adquirindo novo *status* de verdade" (MOTA, 2012, p. 266). Maurício de Bragança também destaca o potencial musical e corpóreo do filme, pontuando os efeitos de uma *mise-en-scène* estritamente conceitual:

> Sem diálogos, o filme de Paul Leduc privilegia a música e o corpo como formas de expressão, uma espécie de corporalidade que se manifesta em um espaço entendido como texto: América. Este corpo, que se transfigura em múltiplas performances, parece indicar um processo de constituição de identidades em eterno devir. O filme se amplia na dimensão da música, cuja referência se baseia na ópera composta por Vivaldi. Assim, apresenta-se em quatro partes: *Andante, Contradanza (ma non troppo), Rondo (Cantabile)* e *Finale*. Os corpos em movimento desenham a dimensão dos conflitos que pautam a narrativa (fílmica, poética e histórica). (BRAGANÇA 2008, p. 166)

Paisagens sonoras e as projeções fenomenológicas do real maravilhoso

A acústica ambiental do filme *Barroco* é tomada como um vetor positivo. Em parte, devido ao potencial artístico do homem que cria, a partir da sua imaginação, aquilo que Murray Schafer definiu como uma *paisagem sonora*[263] (objeto de investigação no campo acústico) e, por outro lado, devido à manifestação dos sons da natureza (*paisagem sonora natural*). Dessa forma, no campo acústico do filme, tais sonoridades se intercruzam e criam um espaço indeterminado entre o que é um som natural e o que é música. Em um dado momento da narrativa, o protagonista chega a realizar um dueto com o mar, tendo em mãos uma garrafa da qual entoa notas batendo com uma pedra, sendo respondido pelas ondas que emitem outras notas ao baterem nos corais. Para Schafer, esta dissociação entre o que pertence, ou não, ao universo musical concerne à maneira como a diversidade sonora do nosso ambiente tornou a ser reassimilada como fundadora das possibilidades musicais: “Hoje, todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que pertencem ao domínio da música. Eis a

nova orquestra: o universo sonoro!" (SCHAFER, 2001, p. 20).

A presença da *paisagem sonora natural* e da música no projeto artístico de Paul Leduc diz respeito, sobretudo, ao problema ontológico traçado pelo *ethos* americanista da teoria de Alejo Carpentier, para qual cultura e natureza são entidades correlatas. No entanto, a abordagem fenomenológica proposta pela teoria do real maravilhoso tem uma maneira peculiar de abordar tal questão. Se para Schafer há um contínuo de possibilidades capazes de transformarem o universo sonoro natural em música, traçando um acordo com Carpentier, estaríamos então diante de uma operação que conjuga elementos empíricos com a ampliação de escalas e categorias da realidade, no ato perceptivo do ser. Operação que apresenta uma projeção fenomenológica pelo viés da teoria do real maravilhoso. Entretanto, é a própria presença do elemento *maravilhoso* como referencial de uma leitura poética o complemento da operação carpentieriana. Novamente, Schafer contribui para a análise, ao abordar a forma como os homens imitam a paisagem sonora natural. Segundo o musicólogo, tanto o canto quanto a fala originaram-se da imitação onomatopaica da paisagem sonora natural. Fenômeno que continua a acontecer, à medida que a língua continua a "dançar" com a paisagem sonora.

> No vocabulário onomatopaico, o homem harmoniza-se com a paisagem sonora à sua volta fazendo ecoar seus elementos. A impressão é absorvida; a expressão é devolvida. Mas a paisagem sonora é demasiada complexa para ser reduzida pela fala humana. Assim, somente na música é que o homem encontra verdadeira harmonia dos mundos interior e exterior. Será também na música que ele criará os seus mais perfeitos modelos da paisagem sonora ideal da imaginação (SCHAFER, 2001, p. 70).

No plano sonoro-cinematográfico do filme de Paul Leduc, a

relação entre a cultura e a natureza se desdobra na medida em que a paisagem sonora natural é aquilo que revela o universo musical como lugar privilegiado da imaginação do sujeito, da mesma forma em que a música é tida como um objeto de investigação acústica dos próprios sons da natureza – como prevê a linguagem da música barroca. A música barroca é então tomada pelo filme como uma medida paradigmática. "Barroco" é o próprio nome da obra, devido à reflexividade do estilo na sua linguagem e nas manifestações musicais existentes em sua narrativa, sejam elas de origem folclórica, tribal ou religiosa. Algo que decorre não só de uma relação epistemológica com a música barroca, mas principalmente de uma ligação conceitual com o fator exótico (maravilhoso) como elemento de dissimulação das qualidades clássicas.

A operística e os recursos excessivos da música barroca remetem às variações dos elementos temporais, dinâmicos e tonais como formas que, presentes na música de outras origens, são capazes de traçarem aproximações com as categorias do real maravilhoso, como modalidade narrativa e como sistema operacional não-contraditório entre cultura e natureza. De acordo com Schafer, a música forma o melhor registro permanente de sons do passado. Ela é útil como um "guia para os estudos das modificações dos hábitos e das percepções auditivas" (SCHAFER, 2001, p. 151). Como exemplo deste fenômeno, Schafer usa duas categorias musicais, *absoluta* e *programática*, para referir-se à relação entre a música e o ambiente. Na música *absoluta*, os compositores modelam paisagens sonoras ideais da mente. Desvinculada do ambiente externo e concebida para ser executada em locais propícios, como salas de concerto, esta é reflexo do desencanto do homem com a paisagem externa. A música *programática* é imitativa

do ambiente. No período barroco, a música foi tomada como um simulacro das paisagens naturais. Buscava-se reproduzir os sons da natureza em meio às composições orquestradas que faziam dos locais de concerto "vitrines metafóricas" das paisagens livres. Na sua concepção romântico-barroca, a música é esse ambiente programado da natureza. Um espaço de *artificialização*[264] interessado em sincronizar "ironicamente" os eventos naturais com o estado de espírito dos artistas (SCHAFER, 2001, p. 153).

Analisando as paisagens sonoras que se intercruzam no filme *Barroco*, temos a música barroca, canções populares e demais sonoridades de registro étnico, popular, regional e religioso, além da presença dos sons e ruídos da natureza na sua possibilidade de se tornarem música. Há na intermediação entre as paisagens sonoras natural e não-natural o "estado limite", a "revelação privilegiada da realidade", dada como fenômeno do real maravilhoso. Como na literatura, a paisagem sonora do filme desconstrói o sistema referencial do espectador através de uma crise da enunciação. A problematização do ato narrativo, sem transições de um nível para outro, ganha forma semelhante nas elipses temporais e sobreposições sonoras existentes na montagem. As transgressões das convenções romanescas igualam-se às dissimulações da linguagem do cinema clássico. As distorções barroquistas dos significantes dos textos americanistas – multiplicações, cruzamentos, pluralidade de vozes, intertextualidades, quebra da unidade do discurso e da temporalidade – encontram referentes na linguagem cinematográfica de Paul Leduc. As polifonias e harmonias geradas nos diálogos musicais entre os personagens são reflexos de intercâmbios culturais, cuja obra atesta através da linguagem barroca como modo de tensionar a enunciação e problematizar a narrativa. A

proliferação de significantes que se dá pelo surgimento dessas novas sonoridades é um elemento da retórica barroca que, segundo Chiampi, "quer dizer o indizível"; uma maneira de perseguir o "objeto indescritível" (CHIAMPI, 1980, p. 85).

A sonoridade e a sua abrangência, além do nosso arcabouço cognitivo, se assemelha ao dilema da nomeação das coisas americanas, como fator de uma linguagem que não perde de vista o real natural e o histórico. O real maravilhoso perpassa por esse drama da nominação, como propôs Carpentier. O escritor fala de uma crise lexical do dominador espanhol, perante o atributo de conceber signos que visavam dar conta de todo um novo ambiente. Esta deficiência cultural/cognitiva é parte da experiência proposta pelo filme *Barroco*, tanto pelo exotismo dos seus signos sonoros quanto pelo resultado das experimentações originadas dos diálogos musicais. Aquilo que é da ordem do inominado também perpassa pela esfera sensível e ininteligível da sonoridade, considerando, conforme Deleuze e Guattari, suas "partículas e afectos", mesmo quando há desenvolvimentos e involuções da forma musical e de suas variáveis temporais (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 64). As sonoridades do filme *Barroco* são metáforas do mundo maravilhoso das Américas. Das realidades ocultas por trás das coisas visíveis e invisíveis que movem o mundo telúrico americano. Para Regina Mota, o filme constrói uma imagem da América que não se reduz aos dados, ao se transformar "nos modos plásticos iconográficos que se dobram e se desdobram num novo tecido tramado em uma tapeçaria mítica e milenar, fora do tempo e do espaço" (MOTA, 2012, p. 267). Há então, uma falha na leitura racional do universo artístico do filme, onde, mais do que expor a natureza poética da sua linguagem seguida pela sua observação empírica, a obra enfatiza a inoperância da

razão mediante outras formas de escrita e de conhecimento da história e das narrativas protagonizadas pelos povos americanos.

Sonoridades latino-americanas e a poética da diversidade

Na compilação dos diários de viagem de Alejo Carpentier pelas Américas, *Visão da América* (2006), o escritor descreve um pórtico existente na entrada do santuário de Misiones, na Argentina, onde se tem dentro de um "concerto místico" tradicional de alaúdes, harpas e tiorbas, um anjo tocando maracas. Para Carpentier, na figura do "anjo maraqueiro" encontra-se resumida, "em gênio e figura", toda a história da música latino-americana, "desde a Conquista até as buscas que agora realizam, em terrenos ainda incertos, mas abertos a novas possibilidades, os compositores jovens deste Novo Mundo" (CARPENTIER, 2006, p. 121).

A alegoria descrita por Carpentier contém uma metáfora de índice histórico. Segundo o escritor, ela possui um referente em aberto nas suas formas de assimilação e transformação da herança musical. Para Schafer, "a música é um indicador da época, revelando, para os que sabem ler, suas mensagens sintomáticas, um modo de reordenar acontecimentos sociais e mesmo políticos" (SCHAFER, 2001, p. 23). Eis a orientação da obra de Leduc, na medida em que ela aposta no potencial das alegorias musicais e faz do diletantismo sonoro um esquema de encadeamento narrativo. Maurício de Bragança destaca o caráter investigativo do filme:

> Nesse jogo imaginário de imagens, em danças e contradanças, duas personagens tentam responder à pergunta: "*De dónde son los cantantes*?", versos da popularíssima trova cubana de autoria

> de Miguel Matamoros que diz: "*Mamá yo quiero saber de 'dónde son los cantantes, que los encuentro galantes y los quiero conocer, con sus trovas fascinantes que me las quiero aprender*." As palavras parecem perguntar o que as imagens tentam responder, e o ritmo do som cubano, da rumba, da trova, abre caminho como uma linha de fuga no concerto de Vivaldi, marcando o signo das alteridades em jogo na concepção do corpo americano. A canção, recorrente no filme de Leduc, apresenta uma outra referência cubana importante para a concepção do enredo filosófico do cineasta mexicano: Severo Sarduy (autor do romance *De donde son los cantantes,* de 1967) que, assim como Lezama Lima, especializou-se na arte da escritura neobarroca da segunda metade do século XX e nos ensaios que apontavam para a releitura desafiadora do barroco latino-americano. (BRAGANÇA, 2008, p. 167)

Uma ópera barroca ou uma *jam session*, muitas vezes, ressaltam qualidades especulativas, experimentais e virtuosísticas da música. Formas que a consideram em seus excessos e em seu estado pleno de devir. Em devir, porém, não estão apenas as suas estruturas harmônicas e melódicas. Como cultura revelada pela natureza, a música também sugere a constante transformação do homem, na medida em que o mundo a sua volta também se altera. Referindo-se aos sons de origem negra que se desenvolveram nos continentes americanos, Carpentier nota que as semelhanças dos ritmos afro-americanos com os sons do continente negro desapareceram. Para o escritor, o negro foi aos poucos alterando o seu senso plástico[265]. Sujeito aos efeitos de uma crioulização no âmbito etno-social e da realidade do novo ambiente na sua subjetividade, o negro das Américas encontrou um novo "senso poético".

> O chachachá ou o mambo de Cuba, a *plena* dominicana, a *biguine* martinicana ou as *steel band* de Barbados e Trinidad, o samba ou a bossa-nova do Brasil, como tampouco o *boogie-woogie* e, muito menos, o *free jazz* da América do Norte já não

> têm relação alguma com os documentos folclóricos musicais que nos chegam da África em gravações eruditas ou em fidedignas recopilações etnográficas. (CARPENTIER, 2006, p. 127)

A expressão máxima do distanciamento entre a origem negra e um novo ritmo, para Alejo Carpentier, está no jazz. O estilo resultante de uma longa elaboração, já não tem quase nenhuma relação com a África. A seu ver, o jazz não é um gênero nascido em Nova Orleans em torno de 1900. É o resultado da confrontação, durante três séculos, de duas comunidades: uma originária da África, e outra, da Europa. Trata-se de um produto "autenticamente crioulo, cujas origens se deviam a uma já remota mestiçagem – um tipo de mestiçagem que começou a ser conhecida, pela primeira vez, na América" (CARPENTIER, 2006, p. 126).

A mestiçagem é parte imprescindível do drama da colonização. É clara a menção que o filme de Paul Leduc faz ao papel da música como sintoma dessa relação. Duas passagens são exemplares. A primeira é o momento onde negros e mestiços, trajando vestimentas da elite branca, dançam ao som de clássicos da música erudita europeia, parodiados como ritmos caribenhos. A festa é interrompida por um senhor que aprisiona e tortura os malfeitores. Em outro momento, vemos uma roda dentro de uma mesquita, onde músicos árabes e dançarinas espanholas executam uma fusão de línguas e ritmos de duas culturas que, pacífica e conflituosamente, originaram a "essência" moura da Península Ibérica e da cultura hispânica. Assim, entendendo o multiculturalismo como um eixo problemático, parte do pensamento americanista propõe que a alteridade seja fruto das relações de conflitos e das práticas de resistência, em contraponto a um discurso apassivador das diferenças. É este o viés da análise de Maurício de Bragança em torno do filme de Leduc, ao ressaltar a obra como integrante da tradição americanista, em

uma busca da autonomia do pensamento e da arte latino-americana:

> O filme de Leduc, através dos seus efeitos de representação, propõe um multiculturalismo problemático, na conformação de um caráter rebelde do barroco latino-americano, apontando para discussões contemporâneas que percebam o multiculturalismo não como o espaço da pacificação, mas do conflito. O que está em jogo, enfim, no *Barroco* de Paul Leduc é, em última análise, a questão do olhar, representado pela visualidade dos procedimentos cinematográficos adotados pelo diretor. A arquitetura dos olhares (quem vê e quem é visto) determina o exato tamanho do "outro" representado na tela. A reflexividade dos espelhos espalhados pelas cenas metaforiza o conflito e embaralha qualquer tentativa de construção dicotômica das representações de identidades e dos processos de subjetividade na América. (BRAGANÇA, 2008, p. 169)

O pensador martinicano Édouard Glissant forja no termo *crioulização* uma modalidade crítica do devir das sociedades americanas como traço de um *continuum*, onde as identidades não se findam em um processo absoluto. Glissant ressalta a maneira como a crioulização é fruto de um processo que submeteu os sujeitos da violência colonial a uma recomposição da sua cultura e memória a partir dos seus *rastros* e *resíduos*. Este se torna, então, um dos fundamentos do seu pensamento americanista. O pensamento rastro/resíduo é aquele oriundo da imprevisibilidade da crioulização, em oposição ao pensamento sistemático:

> Penso que será necessário nos aproximarmos do pensamento do rastro/resíduo, de um não-sistema de pensamento que não seja nem dominador, nem sistemático, nem impotente, mas talvez um não-sistema intuitivo, frágil e ambíguo de pensamento, que convenha melhor à extraordinária complexidade e à extraordinária dimensão de multiplicidade do mundo no qual vivemos. Atravessada e sustentada pelo rastro/resíduo, a paisagem deixa de ser um cenário conveniente e torna-se um

> personagem do *drama* da Relação. A paisagem não é mais o invólucro passivo da todo-poderosa Narrativa, mas a dimensão mutante e perdurável de toda mudança e de toda troca. Esse imaginário do pensamento do rastro/resíduo nos é consubstancial quando vivemos uma poética da Relação no mundo atual. (GLISSANT, 2005, p. 29)

Desta poética da relação no mundo, Glissant elabora uma *poética da diversidade*, onde "todas as contradições, todos os possíveis estão inscritos nessa diversidade do mundo" (GLISSANT, 2005, p. 30). Para Glissant, o ato poético é um elemento de conhecimento do real e o que importa não é o pretenso absoluto de cada identidade, mas a maneira como uma identidade entra em contato com a outra. Do universo conceitual de Édouard Glissant, onde a diversidade cultural se manifesta através do seu potencial poético e da sua relação com a paisagem, podemos extrair um discurso semelhante aos conceitos do real maravilhoso, onde o encontro de elementos distintos tem a capacidade de combinação e de estilização deformadoras. Nesse sentido, a arte torna-se uma metáfora de índice histórico e natural, na qual o fundo de uma experiência subjetiva e/ou social tem como proposta descentralizar e problematizar as relações que envolvem a noção de alteridade. Sendo assim, o espectro musical da obra de Paul Leduc perpassa pelo que Irlemar Chiampi atribui à literatura realista maravilhosa, como aquela que visa "tocar a sensibilidade do leitor como ser da coletividade"; como "membro de uma (desejável) comunidade sem valores unitários e hierarquizados". Daí, segundo Chiampi, "o efeito de encantamento restitui a função comunitária da leitura, ampliando a esfera de contato social e os horizontes culturais do leitor" (CHIAMPI, 1980, p. 69). Eis a potência que a arte tem de representar uma parcela significativa de conhecimento do mundo real e de colocar, à sua maneira, um problema que extravasa os seus domínios.

Referências

BRAGANÇA, Maurício. Alteridade, conflito e resistência no Barroco de Paul Leduc. In: HAMBURGER, Esther et al. (orgs.). *Estudos de Cinema.* São Paulo: FAPESP, 2008. p. 163-170. (Estudos do cinema – Socine, IX).

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Lanús: Editorial Quetzal, 1994.

_____. *O concerto barroco*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Visão da América*. Tradução Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Martins, 2006.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva,1980.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

MOTA, Regina. A dificuldade latino-americana no Barroco cinematográfico de Paul Leduc e Cao Guimarães. In: *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE* Vol.1. São Paulo: Socine, 2012. p. 265-273.

SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco.* Buenos Aires: El Cuenco de Plata Editorial, 2011.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo:* uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

A trilha musical de Nem Sansão nem Dalila (1954)

Sandra Ciocci

Maurício Bortoloto da Costa Figueiredo

Claudiney Carrasco

A empresa e seus filmes

A Atlântida foi fundada em 1940, por Moacyr Fenelon e José Carlos Burle, na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal do Brasil. Essa empresa cinematográfica produziu longas-metragens de 1942 até 1962. Ao todo foram 66 trabalhos, uma média de três filmes ao ano, um número aquém das expectativas iniciais, que podemos constatar no trecho da carta/manifesto, escrita pelos fundadores:

> [...] portanto, parte da renda dos filmes confeccionados nas instalações iniciais destina-se à execução do plano geral que, uma vez concluído ,comportará uma produção anual aproximada de 36 filmes de grande metragem e 150 filmes curtos, complementares, entre a nossa produção e a independente, o que em média, significa a retenção de 18 milhões de contos do nosso tributo à indústria de outros países.

A Atlântida foi uma das poucas produtoras brasileiras que lançou

filmes comerciais e que teve longo período de atividade[266]. A intenção dos fundadores era de produzir filmes brasileiros para suprir a demanda surgida pela criação da lei de Getúlio Vargas, em 1939, que obrigava as salas de cinema, no Brasil, a apresentar um filme nacional por sala de exibição ao ano. No ano de 1947, Luiz Severiano Ribeiro, proprietário das salas de cinema Severiano Ribeiro, tornou-se sócio da Atlântida.

> [...] em 1946, o presidente Eurico Gaspar Dutra assinava o decreto 20.943, que ampliava a reserva de mercado para os filmes brasileiros. Segundo o decreto, os cinemas seriam obrigados a exibir anualmente, no mínimo, três filmes nacionais. Assim, Ribeiro Júnior entrava na produção de filmes para cobrir estrategicamente a reserva obrigatória e auferir o maior lucro possível enquanto a lei existisse (VAZ; BRAGA, 2007, p. 134).

Severiano criou uma máquina pela qual, pela primeira vez no Brasil, uma empresa conseguia reunir todas as etapas da produção à exibição de filmes. A Atlântida produzia, a cinegráfica São Luiz revelava, a UCB distribuía, a Rede de Cinemas Severiano Ribeiro exibia, a Gráfica São Luiz imprimia os cartazes e os ingressos e a Publicidade São Luiz divulgava. A capacidade administrativa de Severiano Ribeiro impulsionou a Atlântida, mas afastou um importante membro: Severiano Ribeiro entrou por uma porta, Moacyr Fenelon saiu por outra. Não se rendeu ao novo modelo implementado. Jamais abdicou de sua postura ética, lutando bravamente por seus ideais. (GIFONNI, 2001, p. 9)

Apesar da grande quantidade de longas-metragens produzidos pela Atlântida, apenas 48 dos 66 longas estão disponíveis para consulta na Cinemateca Brasileira[267]. A história do acervo dessa empresa pode ser descrita como trágica. Na madrugada do dia 2 de novembro de 1952,

aconteceu um incêndio que destruiu as instalações da Atlântida e, na década de 1970, houve uma inundação. Apesar das péssimas condições de armazenamento, parte do acervo resistia bravamente até que, em 1974, durante a produção de um documentário intitulado *Assim era a Atlântida*, mutilaram os filmes. Foram utilizados, no documentário, trechos retirados dos filmes originais. Dessa maneira, cenas e números musicais consagrados foram retirados da sequência de origem e encontram-se na cópia original do documentário. Os filmes da Atlântida, depois da entrada de Severiano Ribeiro, alcançaram marcas altíssimas de público pagante. Em 1959, *O homem do Sputnik* levou para as salas de exibição 15 milhões de espectadores, o recorde de público pagante da empresa. Apenas cinco anos antes, em 1954, *Nem Sansão nem Dalila* teve 10 milhões de público[268].

Profissionais e equipamentos

A trilha musical dos primeiros filmes da Atlântida teve características que foram impostas pelos equipamentos de gravação e edição de áudio, ou melhor, pela ausência destes. A primeira câmera era adaptada do período do cinema mudo e o equipamento de edição chamado carinhosamente pelos funcionários de *Frankenstein*. Uma composição de peças trazidas de diversas partes e das mais variadas marcas pelos sócios José Carlos Burle e Moacyr Fenelon. Nessa fase, os três elementos que compõem a trilha sonora nunca estavam juntos. Música e diálogos não coexistiam. Quando havia fala era impossível inserir música, e os ruídos e efeitos sonoros eram praticamente inexistentes. Uma solução encontrada para utilizar música foi a produção de números musicais, com canções, ambientados em casas

noturnas, shows, teatros e festas. Esse procedimento interrompia a progressão dramático-narrativa para a apresentação da canção, isto é, a letra da canção não era, necessariamente, uma continuidade ou substituição dos diálogos.

Com o passar dos anos e com a entrada de Severiano Ribeiro na sociedade, equipamentos foram adquiridos e a tecnologia chegou à Atlântida pela aquisição dos equipamentos que pertenciam a um técnico de som, Howard Randall, um aparelho de quatro canais RCA *high fidelity*, e anos mais tarde pela aquisição de equipamentos da Maristela Filmes. Não era o que existia de mais avançado em captação e edição de som, mas era muito superior aos equipamentos anteriores. Dessa forma, a tecnologia propiciou um salto de qualidade na produção das trilhas musicais e por consequência, da trilha sonora.

Os responsáveis pela captação e edição de som em *Nem Sansão nem Dalila* foram Aloysio Vianna e seu auxiliar Antonio Gomes. A *Partitura musical*, nome que designava, naquela época, a composição da trilha musical, ficou a cargo de Lírio Panicalli. Lírio, de formação erudita, mas atuante na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, foi um dos compositores mais frequentes dentro da Atlântida. Até o presente momento, esta pesquisa comprovou a atuação do maestro/compositor em 11 dos filmes produzidos pela empresa. A história de Panicalli não difere da trajetória dos compositores de Hollywood, como Max Steiner, Erich Korngold e Bernard Hermann, que tiveram escola erudita e depois utilizaram seus conhecimentos para compor para cinema.

Em entrevista para esta pesquisa, com apoio do Globo Universidade, Carlos Manga, diretor de *Nem Sansão nem Dalila*, definiu Lírio como gênio. A escolha de Lírio estava ligada ao resultado que Manga queria obter. O filme, como podemos intuir pelo título, era uma

paródia ao grandioso *Samson and Delilah* (1949) produzido pela Paramount Pictures, com direção de Cecil B. DeMille e trilha musical de Victor Young. O diretor precisava de um som grandioso, mas satírico. Para conseguir esse resultado, gravou os trechos musicais que seriam inseridos no filme com grande formação orquestral no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Esse procedimento diferia de tudo o que se fazia na Atlântida. O estúdio não possuía um local de gravação como os norte-americanos. As gravações ocorriam, costumeiramente, nos estúdios das rádios cariocas e frequentemente com pequenas formações.

A trilha do cinema de Hollywood na década de 1930

Uma vez ultrapassadas as barreiras da sincronização do som com as imagens e da amplificação das salas de cinema, a Warner Brothers lançou em 1927 o primeiro filme sonoro comercial: O Cantor de Jazz. O som sincronizado passou a ser um produto cada vez mais desejado pelo público, e a transição para o cinema sonoro foi tão brusca a ponto de muitos filmes iniciados como mudos terem sido "subitamente reelaborados para se adaptarem à nova realidade sonora" (CARRASCO, 1993, p. 29). Além do som sincronizado, tivemos no início da década de 30 o advento da gravação de bandas óticas independentes, o que permitiu que música, sons naturalistas e diálogos pudessem ser gravados separadamente e depois mixados, dando origem ao que desde então entendemos por "trilha sonora". É a partir desse momento que a música de cinema passa a ser utilizada com mais liberdade e as convenções da trilha musical de cinema começa a se consolidar.

A fim de realizarmos uma comparação entre a trilha musical dos filmes de Hollywood dos anos 30 e a do filme *Nem Sansão Nem Dalila*, apontaremos abaixo algumas das características essenciais da música de cinema daquele período, que foram definidas por compositores como Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold e Alfred Newman (Prendergast, 1992, p. 39).

A primeira característica encontrada na música dos filmes daquela década está relacionada com a quantidade de música utilizada nas trilhas. No período em que o som era gravado em simultaneidade às imagens, um procedimento hoje conhecido como "som direto", a música foi muitas vezes deixada de lado em detrimento dos diálogos, pois eles eram a novidade que atraía o público aos filmes sonoros. A gravação de pistas independentes e a mixagem trouxeram a música de volta aos filmes como parte constituinte da linguagem cinematográfica. As novas possibilidades de experimentação da sincronia entre sons e imagens, somada ao referencial operístico dos compositores da época e a tradição do cinema mudo (a única tradição cinematográfica até então), fizeram com que o acompanhamento musical passasse a ser usado quase que ininterruptamente. Partindo da referência operística, especialmente dos compositores da segunda metade do século XIX: Wagner, Puccini, Verdi e Strauss, os compositores de trilhas musicais da década de 30 utilizavam-se da mesma instrumentação característica ao gênero: a orquestra sinfônica. Os estúdios de cinema disponibilizavam a eles orquestras completas, com músicos assalariados. Recorreram também a uma técnica de organização temático-musical cuja origem pode ser encontrada no drama musical wagneriano, o *leitmotiv*, que consiste no uso de temas musicais recorrentes relacionados a determinados elementos do drama, como

personagens, objetos ou ideias (GROUT apud PRENDERGAST, 1992). O tema musical é inicialmente apresentado e ligado a seu elemento associativo, e será em outros momentos da narrativa reapresentado, em novos contextos transformando-se musicalmente em correspondência às transformações dramáticas daquele elemento. Além de funcionar como uma espécie de símbolo musical dos elementos narrativos, a recorrência dos *leitmotive* auxilia na formação de uma unidade interna à trilha musical (GROUT apud PRENDERGAST, 1992). A técnica de Wagner foi adaptada pelos compositores de trilhas musicais no início do século XX é utilizada no cinema até os dias atuais.

A última característica que podemos assinalar deste período é aquela atribuída por Prendergast (1992) às trilhas de Max Steiner neste período, o "alto grau de sincronização da música com a ação" (PRENDERGAST, 1992, p. 42), isto é, o uso da música para acentuar ou pontuar os gestos e atos das personagens. Segundo Carrasco (1993): É um tipo de trilha musical que tem um caráter bastante descritivo, parece estar sempre comentando as imagens. O vínculo se dá, numa primeira instância, pelo aspecto rítmico, ou seja, música e imagem se desenvolvem com um *andamento* similar e possuem o mesmo grau de *atividade rítmica*. Mas apesar da instância rítmica ser primordial, também nos níveis melódico e de instrumentação pode dar-se a correspondência (CARRASCO, 1993, p. 40).

Esse procedimento musical denominado *mickeymousing,* foi assim chamado por ter origem na música utilizada nas trilhas musicais dos desenhos dos estúdios Disney. Em adição ao uso desta técnica no mundo dos desenhos, o cinema utilizou na década de 1930 o *mickeymousing* também para pontuar sentimentos e sensações, e não apenas as ações físicas dos personagens.

Como filme representativo das práticas acima descritas podemos citar *E o Vento Levou*, de 1939. De seus duzentos e vinte e dois minutos de duração, cento e noventa e dois são acompanhados por música, o que causa no espectador a impressão de que a trilha musical do filme é contínua, como na convenção operística. O filme possui uma grande quantidade de *leitmotive*, praticamente um para cada personagem relevante. Curiosamente, o mais conhecido de todos é o Tema de Thara, que não é um ser humano, mas uma fazenda. O filme é também um exemplo clássico das técnicas de *mickeymousing* do período.

A trilha de *Nem Sansão nem Dalila*

Podemos afirmar que a trilha de *Nem Sansão nem Dalila*, imagens e diálogos compõem uma peça audiovisual coerente. A música é parte integrante do desejo de produzir uma paródia, não apenas do cinema de Hollywood, mas da sociedade brasileira dos anos 1950. Sansão (Oscarito), quando apoderado pela magia da peruca que recebe de Chico Sansão (Wilson Viana), fala, anda e gesticula como Getúlio Vargas, presidente do Brasil. Alguns diálogos são adaptações de aberturas de discursos do então presidente da República. A comédia satiriza o caso de amor, bíblico, apresentando um quadrilátero amoroso e não um casal. Sansão recebe de presente Dalila (Eliana) e Mirian (Fada Santoro), mas Mirian é quem se apaixona por Sansão, enquanto Dalila se apaixona por Hélio (Cyl Farney), amigo de Sansão.

A trilha musical composta para o original norte-americano teve Victor Young como compositor. A trilha de *Nem Sansão nem Dalila* teve dois compositores creditados, mas o que difere do modelo de Hollywood não é a presença de dois profissionais, mas sim pelo fato do

segundo compositor ser creditado apenas por um tema.

Luiz Bonfá era nome recorrente nos filmes da Atlântida, pois participava desde os primeiros filmes, como integrante do grupo Quitandinha Serenaders. Bonfá não encerrou sua carreira no cinema com o fim da Atlântida. Ele foi o responsável pela trilha de *Orfeu negro* (1959), junto com Tom Jobim. Aqui nesta trilha ele é creditado por ser autor de apenas um tema, provavelmente executado pelo próprio autor, já que ele tinha aulas de violão com Isaías Sávio desde os 13 anos de idade.

O tema tem um emprego completamente diferente do descrito anteriormente quando detalhamos as características do cinema de Hollywood, onde um tema sempre estava ligado a uma personagem ou a um lugar. Aqui o tema é inserido em diversos momentos desde os créditos inicias. A primeira vez que o tema é apresentado ele é tocado por um *tutti* de orquestra, em compasso quaternário, aos 9 segundos dos créditos iniciais. Aos 31 segundos, ainda nos créditos, é reapresentado no violão, aos 58 segundos no oboé e em 1 minuto e 33 segundos no flautim. Esse tema volta aos 24 minutos em uma festa do reino de Gaza, local para onde Sansão foi transportado por uma máquina do tempo, aos 30 minutos, no jardim da casa de Dalila, aos 51 minutos na sala da casa de Dalila, aos 59 em uma festa do palácio de Gaza. Não temos a recorrência de personagens nos momentos de inserção do tema.

Quanto ao processo de composição com inclusão de grande quantidade de música nos filmes, percebemos que, embora a música seja orquestral e grandiosa, ela não é apresentada em grande quantidade como nos filmes de Hollywood da década de 1930, embora a Atlântida não tivesse mais problemas com equipamentos e fosse capaz

de trabalhar a música na trilha planejada pelo diretor. Podemos utilizar como exemplo o tempo entre o fim dos créditos iniciais, aos 2 minutos, e a inserção do primeiro trecho musical aos 13 minutos, durante uma perseguição pelas ruas do Rio de Janeiro.

Neste filme, o uso do *mickeymousing* é quase que inexistente. Outros compositores da Atlântida, como Alexandre Gnattali, utilizaram este procedimento à exaustão. Para *De vento em popa* (1957), Alexandre compôs um trecho de mais de 6 minutos de duração initerruptos de *mickeymousing*.

Embora a formação utilizada tenha sido a orquestral, não poderia haver procedimento mais brasileiro do que o utilizado em *Nem Sansão nem Dalila*. Em situações em que compositores como Max Steiner fariam o som explodir num *tutti* de orquestra com muitas cordas, temos a timidez e leveza de um tema no violão. Embora Carlos Manga tenha afirmado: "É o que eu sempre digo, o americano punha a estrela descendo uma passarela de 180 metros, a gente punha a Eliana descendo de 1 metro e 80, mas era influência do cinema americano, só isso". Afirmamos que ainda que o diretor e o compositor tivessem referência e influência do produto estrangeiro a trilha do cinema brasileiro, na Atlântida, apropriou-se de elementos da trilha musical do cinema de Hollywood da década de 1930, mas aplicou-os de maneira ímpar, criando uma maneira única de compor e aplicar a música em produtos audiovisuais para cinema.

Comparando com outros produtos da própria empresa, este filme tem uma característica singular. Desde o início das produções, na década de 1940, existiu sempre a presença de muitas canções nas comédias. As comédias musicais de Carnaval, filmadas em dezembro para exibição em janeiro do ano seguinte, apresentavam as canções

lançadas para o Carnaval. O mesmo acontecia nas comédias de meio de ano e as canções de festas juninas. Nas comédias musicais a quantidade de canções era ainda maior. Em *Aviso aos navegantes* (1951) existem 13 canções inseridas na trilha, além de trechos musicais inseridos de maneira não diegética. Poucas são as produções da Atlântida que não têm nehuma canção na trilha musical. *Nem Sansão nem Dalila* é uma delas. Contrariando o gosto e afinidade pessoal de Carlos Manga, apaixonado pela música brasileira, não temos música na forma de canção neste filme.

Conclusão

Podemos afirmar que a trilha musical de Nem Sansão nem Dalila apresenta a busca do diretor Carlos Manga em aproximar suas produções com as produzidas pelo cinema de Hollywood, e que faziam concorrência direta ao produto brasileiro. É possível asseverar que, embora essa busca existisse, os procedimentos executados na composição de uma trilha de cinema norte-americano não eram seguidos e aplicados da mesma maneira. As práticas eram modificadas pela carência de equipamento e práticas rotineiras na música produzida por compositores brasileiros.

É possível asseverar que os equipamentos existentes na empresa naquela época auxiliaram na apresentação de um produto mais sofisticado, quanto à produção da trilha musical e à inserção no produto audiovisual. Trata-se, portanto, de filmes valiosos para reconstituir a sociedade brasileira da década de 1950 e que urgem preservação e restauro. Por último, asseguramos a necessidade de preservação e restauro dos filmes dessa companhia, que são um retrato

da sociedade brasileira na década de 1950, além do registro audiovisual dos cantores da era de ouro do rádio no Brasil, assim como a recolocação dos trechos, retirados para a produção do documentário, em seus locais de origem.

Referências

ASSIM ERA A ATLÂNTIDA. Direção de Carlos Manga. Duração 105 minutos. Atlântida, 1974.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Sygkronos*: a formação da poética musical do cinema. São Paulo: Editora Via Lettera, 2003.

_____. *Trilha Musical:* Música e Articulação Fílmica. 1993. 133 p. Dissertação (Mestrado) – Escola e Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1993.

GIFONNI, Eduardo. *Moacyr Fenelon e a criação da Atlântida.* São Paulo: SESC, 2001.

MANGA, Carlos Aranha. Entrevista realizada pela pesquisadora Sandra Ciocci em 29/07/2009. Rio de Janeiro. Registrado em áudio e transcrito na dissertação de mestrado de título: *Assim era a música da Atlântida*: A trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica. Casa de Carlos Manga na Rua Dick Farney, Barra da Tijuca, Rio de Janeiro.

O HOMEM DO SPUTNIK. Direção de Carlos Manga. Duração 98 minutos. Atlântida, 1959.

ORFEU NEGRO. Direção de Marcel Camus. Duração 105 minutos. Janus Filmes, 1959.

PRENDERGAST, Roy M. *Film Music*: A Neglected Art. 2. ed. New York: WW Norton, 1992.

SAMSON AND DELILAH. Direção de Cecil B. DeMille. Duração 128 minutos. Paramount Pictures, 1949.

VAZ, Toninho; BRAGA, Prenome. *O rei do cinema* – a extraordinária história de Luis Severiano Ribeiro, o homem que multiplicava e dividia. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

A fronteira entre o sound design e a trilha musical de Moacir Santos no filme O Beijo

Lucas Zangirolami Bonetti

Considerações iniciais

O conceito de fronteira entre o *sound design* e a trilha musical apresentado ao longo desse artigo é uma ramificação de um amplo estudo realizado pelo "grupo de pesquisa em música e *sound design* aplicados à dramaturgia e ao audiovisual", coordenado pelo Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco, dentro dos departamentos de Música e Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA/UNICAMP). No presente artigo estudaremos, sob essa perspectiva, parte da trilha musical de *O Beijo* (Flávio Tambellini, 1964), que por sua vez é um resultado parcial da pesquisa de mestrado recém concluída do autor (Bonetti, 2014), que está sendo continuada e ampliada no doutorado. O filme em questão é uma adaptação da peça *O Beijo no Asfalto* (Nelson Rodrigues, 1960), encenada pela primeira vez em 1961 pela companhia teatral "Teatro dos Sete". Sabe-se que o autor da peça não ficou satisfeito com o resultado final do filme, pela característica autoral do roteiro.

> Sua singularidade no rol das transposições rodriguianas, alterando o enredo da peça, esvaziando a componente social e

> geográfica, lapidando a tipologia interpretativa e emprestando um look expressionista à composição o coloca em um patamar diferente. Nelson não gostou do resultado e creditou o fracasso do filme à ambição artística do projeto, (...) (HEFFNER, 1996, p. 1).

A mesma história também inspirou outros trabalhos audiovisuais, como o *remake* posterior chamado *O Beijo no Asfalto* (Bruno Barreto, 1981) e até mesmo o clipe "Pelo Engarrafamento" (2001), do cantor pernambucano Otto (1968-).

O centro da narrativa fílmica é o beijo que Arandir (Reginaldo Farias) dá a um homem que agoniza no chão, logo depois de ser atropelado em uma movimentada avenida no centro do Rio de Janeiro. O beijo é presenciado pelo sogro de Arandir, Aprígio (Xandó Batista), e pelo jornalista Mário Ribeiro (Jorge Doria). Desse momento em diante o jornalista inicia uma perseguição a Arandir, com a publicação de seguidas notícias sensacionalistas com tom de acusação, tanto questionando sua sexualidade quando acusando-o de ser infiel a Selminha (Nelly Martins), ambos considerados tabus sociais. Para ajudá-lo no processo difamatório, Mario Ribeiro recebe o auxílio do delegado Cunha (Ambrósio Fregolente), que promove uma série de interrogatórios abusivos aos envolvidos no caso.

Em dado momento, Dália (Norma Blum), irmã de Selminha, descobre que na verdade seu pai sofre de um amor platônico por Arandir. Induzindo um desfecho trágico no qual o sogro mata Arandir em um ataque de ciúmes, e este, enquanto agoniza no chão pede um beijo à sua cunhada, encerrando assim o ciclo do enredo. Uma característica interessante de se perceber é que grande parte da carga emocional é dada ao jornalista. Sendo que no início do filme o primeiro plano enquadra o rosto de Mário Ribeiro na altura dos olhos, sugerindo

a leitura de que toda a história é basicamente sua própria visão dos fatos.

A Música de *O Beijo*

A trilha musical composta por Moacir Santos para *O Beijo* traz diversas nuances, formando uma construção coesa e com uma estrutura bem definida. É possível perceber as inserções musicais e agrupá-las em diferentes aglomerações, de modo a facilitar o entendimento do uso da música no filme a partir de ideias centralizadoras. A construção do discurso central da trilha musical apresenta três grandes pilares:

Nos primeiros minutos do filme os sons manipulados "abrem" a percepção do espectador substituindo os sons/ruídos diegéticos[269] e toda uma estética sonora se instaura durante o trecho.

Na parte central do filme, desde o minuto vinte até o fim da primeira hora, um ostinato rítmico no tímpano é inserido persistentemente de maneira a demarcar uma sonoridade.

Apresentados pela primeira vez exatamente na metade do filme, os Trechos Orquestrais ganham força e se estabelecem como sonoridade principal no último terço do longa-metragem.

Permeando os três pilares descritos acima estão as inserções de "Für Elise"[270], que são apresentadas no início, no meio e no fim do filme, e que, de certa forma, "amarram" a trilha, pois o tema vai sofrendo transformações a partir da fricção com os outros elementos apresentados. Por exemplo, as quatro primeiras inserções de "Für Elise" na trilha se dão por instrumentos solo, saxofone, piccolo, flauta, saxofone, respectivamente. Já a última aparição do tema, que é inclusive

a última música ouvida em todo o filme, se dá com características orquestrais, ou seja, o tema “se apropriou” da instrumentação que se tornou recorrente ao final da narrativa, propiciando uma fusão do material temático com a instrumentação.

Tendo em vista a estrutura central da trilha, descrita logo acima, podemos abordar a seguir com maior ênfase apenas as seções mais pertinentes ao tema do artigo, comentando e exemplificando suas relações com o conceito de fronteira entre *sound design* e trilha musical:

Sons eletrônicos manipulados

Na sequência inicial, que dura cerca de quatro minutos, os três personagens principais são apresentados: Arandir, o sogro e o jornalista. A filmagem nos mostra a ação que vai culminar no atropelamento e no beijo concedido ao atropelado. É clara a repulsa demonstrada pelo sogro ao ver Arandir beijar o morto, o que se revelará uma paixão proibida no decorrer do filme.

A trilha musical dessa sequência é permeada por uma série de “sons manipulados eletronicamente”[271]. Preferimos aqui não utilizar termos como "música eletroacústica", ou “música eletrônica”, ou até “música concreta”, por remeterem a um contexto muito particular da história da música do século XX. Apesar de o filme ser do início da década de 1960, período em que os compositores contemporâneos estavam trabalhando intensamente com esse tipo de material musical e conceituação, não interpretaremos como tal pelo fato de não estar vinculado esteticamente ao movimento. Para podermos retirar a carga contextual de nossos termos, trabalharemos com a ideia que tais sons são "manipulações sonoras a partir de recursos eletrônicos" ou apenas

“sons manipulados eletronicamente”.

Reconhecemos essa trilha musical como sons de instrumentos musicais manipulados com processamentos de filtragem, espacialização (*pan*), *delays* e recursos de colagem e edição. Tudo isso resulta em uma sonoridade muito específica e que delineia duas funções narrativas:

Primeiramente ela paraleliza e substitui o som caótico da cidade, como o trânsito da metrópole que é filmada, mas não contém nenhum resquício de som direto. Ou seja, a “confusão sonora” de tais sons acaba representando os ruídos da cidade e dos carros.

Esse trecho da trilha também gera tensão e expectativa ao plano visual, que culmina no acidente. Corroborando com a sensação de incômodo do tabu representado pelo beijo homossexual.

Fazer essa associação acaba sendo natural, pois a articulação dramático-narrativa fazia “os sons eletrônicos, quando não eram comuns (...), evocar a estranheza no cinema (...)” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 40). A comprovação de que esses sons foram inseridos na trilha com esse intuito pode ser vista quando, após o fatídico beijo, a trilha musical muda drasticamente de sonoridade, assumindo uma nova roupagem.

Ostinatos nos Tímpanos

Diversas inserções de ostinatos executados por tímpanos são ouvidas durante o filme, e podemos entendê-los como parte estrutural da organização da trilha musical. Toda vez que ouvimos tais ostinatos vemos Selminha, a mulher de Arandir, sendo pressionada por algum outro personagem, como seu pai, seus vizinhos, Mário Ribeiro ou Cunha. Durante os questionamentos e interrogatórios ela sempre reage

rispidamente e com convicção de que o marido não “tem culpa” de nada, mas todas as insinuações por parte dos personagens que a pressionam a deixam frágil e muito irritada. Logo, podemos encarar essas inserções como um possível *leitmotiv*[272] da pressão a Selminha, pois a audição repetida gera um rápido reconhecimento do trecho musical, sendo inclusive fácil de assimilar sua função narrativa. Os trechos são semelhantes, com pequenas variações rítmicas, mas sempre valorizando o intervalo de quarta justa. A sonoridade resultante pode adquirir múltiplos significados, mas um paralelo bastante aceito é a correspondência dessas inserções com o batimento cardíaco acelerado da personagem, ao sofrer com os questionamentos. Mas essa relação só pode ser feita de forma alegórica, já que seu uso não apresenta uma indicação de realidade direta.

Sound design

Se faz necessário abordar brevemente o conceito de *sound design*, especialmente ao tratar da sequência inicial do longa-metragem. Isso pois o uso de sons manipulados teve uma grande importância narrativa e não eram comuns no cinema brasileiro da época, ou pelo menos não da maneira em que foram empregados. Normalmente esse tipo de trilha não é feita pelo compositor, mas sim por um profissional especializado, o dito *sound designer*, contudo, esse é (...) “um termo usado familiarmente apenas a partir de meados da década de 1970” (MANCINI, 1985, p. 361, tradução nossa). Sendo assim, o trecho em questão apresenta uma característica realmente inovadora para os padrões da época, mesmo se pensando em um contexto internacional.

Antes da consolidação do termo *sound designer*, os profissionais

eram “(...) chamados de *supervising sound editors* (...), mas esse título tem uma conotação pejorativa que minimiza a verdadeira natureza de seu trabalho: eles são artistas sonoros” (MANCINI, 1985, p. 361, tradução nossa)[273].

> O termo "sound designer" parece ter sido usado pela primeira vez por Walter Murch, mas é para um de seus colegas da Lucasfilm, Ben Burtt, que o título está mais frequentemente associado (MANCINI, 1985, p. 361, tradução nossa)[274].

Apesar desse tipo de sonoridade só se tornar realmente popular a partir da década de 1970, muito por conta das inovações tecnológicas que surgiram com os anos, o primeiro filme com uma trilha criada com sons manipulados data de meados da década de 1950:

> O uso de computadores e sintetizadores para a produção de efeitos sonoros de filmes começou em *Planeta Proibido* (1956), para o qual Louis e Bebe Barron compuseram efeitos inquietantes e faixas musicais por meio de meios puramente eletrônicos. Devido ao limitado estado primitivo da arte, no entanto, sintetizadores não entraram em uso generalizadamente na produção cinematográfica até os anos 1970 (MANCINI, 1985, p. 361, tradução nossa)[275].

A fronteira entre o sound design e a trilha musical

Primeiramente, é importante deixar clara a abordagem teórica utilizada no que tange à diferenciação entre os conceitos de trilha sonora e de trilha musical, bem como entender em que lugar está o *sound design* nesse contexto. Para somente depois alcançarmos o conceito (ainda em transformação) de fronteira entre *sound design* e trilha musical.

A diferença teórica básica entre trilha sonora e trilha musical pode ser compreendida quando percebemos a trilha sonora (*soundtrack*) como o "grau de interação entre [todos] os diferentes elementos audíveis (vozes, música, ruído)" (CHION, 1994, p. 189, tradução nossa)[276]. Sendo então a trilha musical (*film score*, *film music* etc.) parte integrante da trilha sonora, mas representando apenas um terço do material sonoro possível. É evidente que essa estabilidade tripartite da trilha sonora é algo bastante utópico, visto que os anseios artísticos podem facilmente superar definições congeladas, e é nesse momento que se encontra a fronteira apontada anteriormente.

Visto isso, pode-se considerar que o *sound designer* (ou projetista de som, termo em português que vem ganhando notoriedade nos últimos anos) é um profissional que trabalha na fronteira entre a música e os ruídos na sua essência. Também é notável a relação direta das definições com a percepção do público e sua bagagem cultural, como comenta Chion:

> Quanto à música, a questão de saber se é claramente identificável como tal (como distinto do ruído) depende de referências culturais dos ouvintes. (...) a distinção entre música e ruído é completamente relativa, e tem a ver com o que estamos ouvindo (CHION, 1994, p. 205-206, tradução nossa)[277].

Como já comentado anteriormente, o filme *Forbidden Planet* (*Planeta Proibido*, Fred M. Wilcox, 1956) é considerado como o primeiro trabalho com manipulação sonora que iria encontrar uma relação direta com as trilhas dos anos 1970, quando floresceu a sonoridade de sintetizadores e o termo *sound design* ganhou força. Mas desde a primeira década do cinema sonoro já existia uma grande experimentação no plano sonoro, tanto no cinema ficcional quanto no

documental.

> As experiências na década de 1930 demonstraram uma imensa liberdade poética no uso da música em filmes. Os efeitos sonoros, por sua vez, continuavam atrelados às imagens por seu compromisso realista. Nos anos seguintes, ocorreria uma transformação, que se daria em dois sentidos complementares. Por um lado, o ruído seria descoberto como sonoridade expressiva, não sendo usado, apenas, como complemento naturalista da imagem. Em outras palavras, começava a se desenvolver uma poética do ruído que o aproximava da música como sonoridade expressiva. Por outro, a música descobre-se, cada vez mais, como sonoridade, aproximando-se do ruído (CARRASCO, 2003, p. 170).

Ou seja, precisamos pensar também no cinema documental para compreender a teoria relacionada ao plano ficcional. O termo *sound design* foi utilizado pioneiramente por Ken Cameron, um engenheiro de som de documentário, no livro *Sound and Documentary Film*, de 1947. Seus escritos fazem referência especialmente à experimentação sonora do cinema documental das décadas de 1930 e 1940. Como por exemplo, *Entuziazm – Simfoniya Donbassa* (Dziga Vertov, 1930), *The Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934), *Night Mail* (Harry Watt e Basil Wright, 1936), *London Can Take It* (Humphrey Jennings e Harry Watt, 1940) e *Listen To Britain* (Humphrey Jennings e Stewart McAllister, 1942). Em todas essas produções, o trabalho de experimentação sonora se dava de modo analógico, por meio da edição manual das películas. Diferente do emprego contemporâneo do termo *sound design*, conectado diretamente à tecnologia eletrônica e digital.

Ainda nos primeiros anos do cinema sonoro, nas produções de animação (especialmente as dos estúdios Disney), podemos perceber o uso da trilha musical de maneira integral, se sobrepondo às outras partes da trilha sonora. O uso da música no lugar dos ruídos

naturalistas, de maneira totalmente sincronizada, ganhou o nome de *mickeymousing*. Sendo que esse uso abusivo da sincronia no período (anos 1930) é uma característica de todos os períodos de transição tecnológica, quando a nova concepção é utilizada até praticamente seu esgotamento.

Já no caso do cinema brasileiro, uma maior experimentação no campo sonoro ganhou força na década de 1960, com a transição das grandes produtoras (Atlântida, Vera Cruz etc.) para o cinema mais autoral (Cinema Novo, Cinema Marginal etc.). Tais filmes [dos anos 1960 e 1970] descrevem assim a importância de experimentar novas formas de inserir o som, bem como de entender o silêncio como elemento constitutivo das trilhas sonoras (COSTA, 2006, p. 204).

Considerações Finais – o conceito de fronteira em *O Beijo*

Segundo os próprios créditos iniciais de *O Beijo*, a trilha musical do longa-metragem foi composta por Moacir Santos e o som direto foi trabalhado por Juarez Dagoberto (1932-). Consta também no IMDb (Internet Movie Database) a participação de Amaury Leenhardt como técnico do departamento de som da produção. Não se sabe ao certo se a trilha sonora do filme foi fragmentada pelos três diferentes responsáveis (compositor da trilha musical, *sound designer* e engenheiro de som direto) ou se suas funções não tinham tal grau de separação. Essa informação seria de extrema relevância para o estudo, pois a música e o som se articulam poeticamente de diversas formas. Como foi visto, a função de *sound designer* só se consolidou de fato como um *métier* independente na década de 1970, logo, na época da produção do filme,

início dos anos 1960, a separação de funções, música vs. ruído, por diferentes e especializados profissionais ainda não era um padrão. Sendo assim, é muito provável que o compositor da trilha musical também tenha sido responsável pela supervisão de outras faixas sonoras, que não apenas a musical.

Em *O Beijo*, a música assume o papel da "ruidagem" em diversos momentos. Como exposto anteriormente, nos primeiros minutos do filme são introduzidos sons manipulados eletronicamente, representando o caos urbano da sequência inicial. Não se ouve nenhum som naturalista como os dos carros passando, exceto o som de pneu derrapando que precede o atropelamento (que inclusive não se vê, pois ele é apenas subentendido pelo som). Santos também utiliza em diversos momentos sons de percussão (tambor, tímpano e bateria) que se confundem no limiar entre o que seria ruído e o que seria música. Um exemplo marcante ocorre em uma hora, quatorze minutos e quatorze segundos, logo após um espelho ser quebrado se inicia uma sonoridade bastante agressiva de um solo de bateria (valorizando os pratos), que se conecta diretamente com o som agudo e estilhaçado do espelho se despedaçando. Isso causa ao espectador certa apreensão, que logo é redirecionada, pois o solo de bateria desemboca em um trecho musical específico. Como são aparições bastante pontuais, o uso da música como ruído neste trabalho não pode ser comparado ao uso do *mickeymousing*, técnica, comentada anteriormente, que utilizava o som musical para paralelizar o discurso fílmico.

Em contrapartida, os ruídos entram no lugar da trilha musical de maneira extremamente intrigante em diversos momentos, por exemplo, o som do maquinário de impressão de jornais é claramente ouvido pelo espectador como um *leitmotiv*. Ele se estabelece como diegético junto

do plano em que a impressora é vista e após algum tempo a imagem da impressora não é mais necessária, sendo o som totalmente responsável pela articulação narrativa, assumindo o papel de informar o público que mais uma notícia sobre o caso do beijo foi publicada pela imprensa.

Em geral, os ruídos geram uma ilusão de realidade ao espectador, fornecendo informações complementares ao entendimento da narrativa e a música que trabalha no plano lúdico, podendo localizar social, geográfica e/ou politicamente a trama, entre outros aspectos. Visto isso, o uso invertido desses parâmetros gera novos tipos de compreensão e significação à narrativa fílmica.

Referências

BONETTI, Lucas Zangirolami. *A trilha musical como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos.* 2014. 336 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2014.

CARRASCO, Claudiney. *Sygkhronos*: a formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera, 2003.

_____. *Trilha Musical*: música e articulação fílmica. 1993. 131 p. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

CHION, Michel. *Audiovision*: sound on screen. New York: Columbia Univ. Press, 1994.

COSTA, Fernando de Moaes. *O som no cinema brasileiro*: revisão de

uma importância indeferida. 2006. 268 p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies* – Narrative film music. Londres: London, Bfl, 1987.

HEFFNER, Hernani. Portal Brasileiro de Cinema. *O Beijo*, de Flávio Tambellini. Rio de Janeiro, 1966. P&B, 35 mm., 78 min. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/obra%20adaptada Acesso em: 09 maio 2013.

IMDB. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm1205924/filmotype>.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2009.

MANCINI, Marc. The Sound Designer. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John. (Orgs.). *Film Sound*: Theory and Practice. New York: Columbia University Press, 1985, p. 361-368.

O BEIJO. Direção: Flávio Tambellini. Produção: Flávio Tambellini. Roteiro: Glauco Couto, Nelson Rodrigues (Peça de teatro). Música: Moacir Santos. Intérpretes: Xandó Batista, Norma Blum, Jorge Dória, Eliezer Gomes e outros. 78 min. Brasil, 1964.

A "voz da música" em O Homem de Couro, de Paulo Gil Soares

Joyce Cury

Sobre o filme e seus materiais musicais

O Homem de Couro é um documentário que retrata o universo dos vaqueiros, filmado em 1969 no Nordeste, no município de Taperoá, interior do estado da Paraíba, em uma fazenda de nome Jaramataia. É um média-metragem (21'), captado em 16 mm e em cor, com utilização de som direto, que integra a 2ª fase de produção do grupo de filmes financiados e produzidos pelo fotógrafo Thomaz Farkas, conhecido como *Caravana Farkas* e que teve três fases de produção, entre 1964 e 1981, das quais Paulo Gil participou da 1ª e 2ª, dirigindo um total de oito títulos. Por meio das imagens, das entrevistas, da narração em voz *over* (sempre do próprio diretor) e das músicas, *O Homem de Couro* nos apresenta como é o trabalho do vaqueiro no campo, quanto ganha, qual cavalo prefere, como é seu aboio. Nas palavras do diretor:

> O filme sôbre os vaqueiros registra o seu mundo fechado nos horizontes dos pastos onde o gado repousa e pasta. E suas aventuras são limitadas aos seus heróis permanentes, frutos do seu próprio mundo: o boi valente, a vaca 'mimosa', o cavalo bom de montaria, outros vaqueiros mais valentes do que eles, o longo horizonte sem saída que os cerca nos tabuleiros

> nordestinos. Um filme simples e ingênuo como a vida dos seus heróis (SOARES, 1969, s.p.).

O filme faz parte de uma proposta coletiva, centrada na figura de Farkas e da qual participaram diversos cineastas em início de carreira, que tinha como propósito "revelar" aspectos do Brasil aos brasileiros por meio de documentários, como o trabalho, a cultura, a religião. É uma produção que estabelece diálogos com o Cinema Novo, dado o interesse em colocar a imagem e a fala do povo na tela e isso é feito com criticidade; e com as experiências no campo documental feitas nos Estados Unidos, Canadá e França, os chamados cinema direto e cinema verdade, embora a experiência brasileira incorpore tanto procedimentos desses cinemas (sobretudo técnicos) quanto do documentário clássico griersoniano de preocupação educativa. De acordo com Alfredo D´Almeida (2003):

> Os filmes da *Caravana Farkas* têm um objetivo manifesto: registrar a imagem e o som das práticas culturais das classes dominadas e afirmar e divulgar o seu valor, temporal e espacialmente – já que podem ser assistidos a qualquer tempo e lugar.
> Mas vão além do mero registro. Neles, se sobressai um permanente diálogo entre o cineasta-narrador e um objeto, que também se torna sujeito de um discurso no interior da mediação fílmica (D´ALMEIDA, 2003, p. 93).

A trilha musical de *O Homem de Couro* se insere nesse debate estético e ético, que é permeado por ambiguidades, como perceberemos ao longo de nossa análise. Um dos materiais musicais do filme são as canções populares entoadas por Cego Birrão (que ouvimos, mas jamais vemos), cantador da região do Cariri (estado do Ceará), sem acompanhamento instrumental. A primeira delas é "Despedida do

vaqueiro”[278], que aparece já nos créditos iniciais junto às cartelas que trazem desenhos inspirados nas xilogravuras dos folhetos da literatura de cordel e apresentam a equipe técnica. Embora os cantos estejam creditados apenas à Cego Birrão, parecem ter sido entoados também por outras pessoas, informação que não é fornecida; quase na metade do documentário (7’59” a 10’07”), quando vemos vaqueiros a cavalo laçando e derrubando bois, ouvimos outras duas vozes que cantam alguns versos possivelmente de improviso, misturando às palavras latidos de cães. O canto de Birrão retorna nos minutos finais acompanhando planos gerais dos vaqueiros que recolhem o gado e concluem mais um dia de trabalho. Trata-se de um trecho da poesia popular “A morte do vaqueiro”, de autor desconhecido, cujos versos até hoje ecoam no universo sertanejo. Não é uma trilha original, encomendada, mas composta por fragmentos de poesias populares anteriores ao filme que o cantador entoa para o cineasta. Mais adiante iremos perceber de que modo essas “poesias cantadas” trabalham na narrativa.

Outro material musical são os aboios dos vaqueiros, presentes de duas maneiras. Ora são sincrônicos à imagem, quando os entrevistados performam para a câmera (15’57” a 17’15”) e percebemos o “estilo” de cada aboiador; ora aparecem acompanhando outras cenas, do gado pastando ou do vaqueiro conduzindo a boiada. Há aboios entoados apenas com vogais e outros em versos, estes possivelmente oriundos de poesias populares conhecidas pelos aboiadores.

Conforme Mário de Andrade, o aboio é o canto entoado pelo vaqueiro para conduzir o gado nos trabalhos de campo: “[...] geralmente livre de forma estrófica, destituído de palavras as mais das vezes, simples vocalizações, interceptadas quando senão quando por palavras

interjectivas, 'boi', 'êh boi', 'boiato' etc." (ANDRADE, 1989, p. 1-2). É um chamado feito pelo vaqueiro que parece imitar o som do animais.

> Nas vozes de excitação, de assustação, de chamado, de acalmar que o homem usa pra com os animais, o aboio, as várias maneiras de aboiar que os brasileiros empregam de Norte a Sul, apresentam toda uma escala gradativa de emissões vocais que vão do simples ruído oral interfectivo até a manifestação por assim dizer *exclusivamente* musical do aboio de besta, em que nem existe mais o desenvolvimento do grito interfectivo oral, na vocalização sem palavras que no geral se une sempre ao aboio dos marroeiros [...] Como caráter, modos de construir a frase, abusos de inícios idênticos para cada frase (de melodia quadrada ou não), gênero de vocalizações, liberdade rítmica, emprego sistemático das fermatas (sem intenção virtuosística), utilização de sons agudos: o aboio é absolutamente idêntico (o aboio de boiadeiros) às canções de carreiros e arrieiros asturianos [...] Estes têm acentuado sabor mourisco, por onde se pode filiar os nossos aboios aos cantos de pastores árabes [...] (ANDRADE, 1989, p. 2-4). [grifo do autor]

Também aparece no filme, embora apenas uma vez, a música instrumental tocada pela Banda de Pífanos de Caruaru, que também está nos documentários *A mão do homem*, *Frei Damião: trombeta dos aflitos, martelo dos hereges* e *Jaramataia*, todos dirigidos por Paulo Gil na *Caravana Farkas*. Esse tipo de banda, também chamada cabaçal, é formada por instrumentos de sopro (os pífanos) e percussão, influenciada pela música negra, portuguesa e indígena. De acordo com Carlos Eduardo Pedrasse (2002, p. 15): "Participando de manifestações sagradas e profanas, as bandas de pífano guardam elementos técnicos e estéticos de épocas longínquas". Segundo o pesquisador, a particularidade da banda de Caruaru é sua capacidade de mesclar essas matrizes musicais às influências urbanas e sua adaptação ao mercado fonográfico.

O canto de Birrão, os aboios dos vaqueiros e a Banda de Pífanos – que em 1969, ano no qual o documentário foi feito, ainda não tinha suas músicas gravadas em disco – foram gravados *in loco* para o filme, conforme nos explicou Sidnei Paiva Lopes, responsável pela captação do som direto de *O Homem de Couro* e de outros seis filmes dirigidos por Paulo Gil Soares na *Caravana Farkas*. Em depoimento à autora, disse que algumas das músicas da Banda de Pífanos captadas para os filmes (composições diferentes foram utilizadas em outros títulos do diretor) foram cedidas por Thomaz Farkas para integrar a coleção *Mapa Musical do Brasil*, lançada comercialmente entre 1972 e 1973 pela gravadora paulista *Marcus Pereira Discos*.

Na coleção, composta por 16 discos com músicas de quatro regiões do Brasil, encontramos no volume 4 do disco *Música Popular do Nordeste*, a música que está em *O Homem de Couro*: trata-se de "A briga do cachorro com a onça", de autoria de Sebastião Biano, um dos integrantes da Banda de Pífanos de Caruaru. O próprio Marcus Pereira cita nas contracapas dos discos de música nordestina ter assistido aos documentários financiados por Farkas. Deste modo, a documentação extrapola os limites fílmicos, ecoando nesta produção fonográfica, que pretendia, assim como os filmes da *Caravana*, fazer um mapeamento do Brasil, mas musical, de acordo com Magossi (2013).

Os créditos de *O Homem de Couro* não dão informações sobre as músicas, apenas indicam quem as executa. No caso das canções, é provável que os próprios cantadores não soubessem seus títulos e/ou autores, já que se trata de tradição oral, transmitida e modificada ao longo do tempo, e não de aprendizado adquirido formalmente; encontramos algumas letras em folhetos de cordel, por exemplo. A música está ali para legitimar o universo do vaqueiro e a ausência de

informações que o filme dá ao espectador sobre a autoria ou o título dessas composições não interfere em sua eficácia narrativa, na construção do discurso.

O trabalho da trilha musical em *O Homem de Couro*: propostas de leitura

Para refletir sobre como a música opera no cinema, como ela pode ser percebida por quem assiste a um filme, recorreremos à Anahid Kassabian (2001) e o que ela propõe no livro *Hearing Film*. Embora a autora esteja pensando a respeito de filmes de ficção hollywoodianos das décadas de 1980 e 1990, suas ferramentas de análise dialogam com os Estudos Culturais e de recepção, o que acreditamos ser também eficaz para analisar a música no documentário. Na reflexão sobre o cinema de não-ficção, nos apoiaremos, sobretudo, em Jean-Claude Bernardet (2003), Fernão Ramos (2008) e Bill Nichols (2010), na tentativa de promover interseções entre teorias sobre música no cinema e teorias sobre o documentário.

Segundo Kassabian (2001), a música é mediada pela cultura, sendo um fenômeno de produção de sentido e processo de identificação: "[...] músicas específicas interagem com seus ouvintes em modos específicos de produção de sentido" (KASSABIAN, 2011, p. 8, tradução do autor)[279]. Pensamos em como se daria essa interação ou qual o sentido que a música em *O Homem de Couro* pode produzir para o espectador, a partir das três perguntas que a autora coloca no capítulo de seu livro intitulado "Como a música trabalha no filme?" (KASSABIAN, 2001, p. 37) 1) "Como é a relação da música com o mundo narrativo do filme?" 2) "Como percebemos o método da música dentro da cena?" 3) "O que a

música evoca ou comunica para nós?" (KASSABIAN, 2001, p. 42).[280]

Para responder a essas perguntas e, assim, elaborar uma série de ferramentas de análise, Kassabian percebeu o que funcionaria para seu objeto de estudo – filmes de ficção dos anos 1980 e 1990. Tentaremos o mesmo e, por isso, faremos algumas adaptações às reflexões da autora, considerando que estamos trabalhando com um documentário brasileiro da década de 1960, cujas características foram esboçadas anteriormente.

Sobre a primeira pergunta, relacionada ao mundo narrativo do filme, Kassabian propõe três termos: *source music*, *dramatic scoring* e *source scoring* (KASSABIAN, 2001, p. 43-49). O primeiro, *source music*, se refere a uma música integrante do mundo da narrativa, ou seja, ligada a algum evento narrativo, e como exemplo a autora cita a música tocada por uma banda em um bar, em uma das sequências do filme *Guerra nas estrelas* (*Star Wars*, George Lucas, 1977); já *dramatic scoring* se refere a uma música que não é parte integrante do mundo narrativo, como a que ouvimos em *Tubarão* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) quando o animal está prestes a aparecer; por fim, a *source scoring* é a música que trabalha ao mesmo tempo dentro e fora do mundo da narrativa e isso se dá, por exemplo, quando uma música é tocada por alguém ou um objeto (uma vitrola, um rádio) em uma cena e essa música continua em uma cena seguinte em outro local, ou seja, há uma combinação entre a *source music* e a *dramatic scoring*.

Entretanto, achamos mais pertinente pensar sobre o documentário com o qual estamos trabalhando aproveitando a ideia de mundo narrativo em outra direção: a música que aparece em *O Homem de Couro* pertence ao universo de quem está sendo documentado no filme ou ao universo do "sujeito-da-câmera" (RAMOS, 2008, p. 36-39),

ou seja, de quem documenta?

A canção com versos da poesia popular, os aboios dos vaqueiros e a música instrumental da Banda de Pífanos fazem parte do universo que o filme retrata, o universo do vaqueiro, remetendo ao mundo sertanejo nordestino. No entanto, exceto os aboios cantados pelos próprios vaqueiros durante um momento de performance musical de seu canto, quem garante que os personagens ali retratados ou que outros vaqueiros da mesma região tenham alguma vez ouvido aquelas músicas? O diretor, por meio das pesquisas prévias feitas para o filme e por seu conhecimento sobre a cultura regional – Paulo Gil era nordestino, da Bahia, e amante da literatura de cordel – pode ter considerado essas músicas como boas escolhas para representar seu "homem de couro".

A Banda de Pífanos, por exemplo, é de Caruaru, estado de Pernambuco. Ora, *O Homem de Couro* foi filmado no interior da Paraíba, como já expusemos. Essa música não estaria muito mais ligada ao que o realizador considera como representativo do que propriamente pertencente ao universo daqueles vaqueiros? Trata-se, portanto, de uma relação ambígua: a trilha musical pertence ao universo retratado pelo filme e, ao mesmo tempo, configura-se como uma escolha do realizador, vinculada ao seu imaginário sobre aquelas pessoas.

Fernão Ramos (2008), ao pensar sobre as diversas vozes de um documentário, reflete sobre o papel da música:

> A voz *over*, a voz em primeira pessoa, a voz dialógica das entrevistas, a voz do depoimento, a voz das imagens de arquivo, a voz dos diálogos ou monólogos no mundo (com o sujeito-da-câmera oculto, em recuo, agindo). Essas são as *vozes* que fazem as *asserções* do documentário. Além disso, há a modulação da

> *voz da música*. [...] No caso do documentário, muitas vezes, a música qualifica diferencialmente as emoções que a narrativa quer agregar às asserções enunciadas. A música possui na tradição documentária uma dimensão que não fica aquém daquela do cinema de ficção, e que ainda deverá ser estudada (RAMOS, 2008, p. 86) [grifos do autor].

Em nosso entendimento, a "voz da música", mais do que modular, também pode fazer asserções no documentário. A propósito, é importante diferenciar a utilização do termo voz no sentido literal e o que Bill Nichols (2010) entende como "voz" do documentário, no sentido de voz do texto:

> A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder de sua voz. A voz no documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva (NICHOLS, 2010, p. 73).

Essa "voz" que fala pelo filme não depende, portanto, somente do verbal, mas de todos os meios disponíveis que o documentarista tem e escolhe para compor seu filme, tanto no nível do som quanto da imagem.

Voltemos às questões formuladas por Anahid Kassabian (2001) que estamos também colocando para nosso objeto, o documentário *O Homem de Couro*. Sua segunda pergunta é "Como percebemos o método da música dentro da cena?" e refere-se a dois fatores: 1) quanto da "história da música" o perceptor [perceiver] (ela usa este termo ao invés de espectador) consegue identificar; 2) qual o nível de atenção que essa música demanda para esse perceptor. As respostas não se dão isoladamente e apenas dentro do filme, mas dialogam com as

experiências anteriores de quem o está assistindo. Tentemos elucidar os dois fatores associados à questão proposta pela autora.

Sobre o primeiro fator, Kassabian fala em um "*continuum* da história da música"[281] (2001, p. 49) ao tratar das outras referências musicais que a música de um filme pode sugerir, tanto dentro como fora dele. A autora propõe três usos nesse sentido: a música como citação (*quotation*), alusão (*allusion*) e *leitmotiv* (repetição de temas ou ideias musicais curtos associados a um personagem, um lugar, um objeto), dos quais percebemos em nosso filme os dois primeiros.

Em *O Homem de Couro*, as músicas são citações, na medida em que elas preexistem ao filme. São fragmentos das poesias populares, dos aboios dos vaqueiros dali ou de outras regiões incorporados na montagem que também fazem alusão, pois evocam outras narrativas, dialogando com a tradição da poesia oral, dos cantos de trabalho, tendo matrizes musicais diversas e oriundas séculos antes. De acordo com Jerusa Pires Ferreira (1993), algumas poesias populares do Nordeste que encontramos nos folhetos de literatura de cordel remontam à literatura culta em prosa das novelas de cavalaria ibéricas (carolíngias e arturianas), do século XVIII. O que ocorre no cordel, muitas vezes, é uma adaptação de temas das novelas europeias à realidade nordestina, na qual o vaqueiro é tido como herói. Por sua vez, ambas se originam de tradições orais: dos desafios, espécie de "luta" entre dois cantadores, cuja proeza está em continuar os versos do adversário, seguindo a mesma métrica rítmica (CASCUDO, 2005, p. 180); e do trovadorismo oral da Idade Média.

Além de citação e alusão, sugerimos mais dois usos para essas músicas. O primeiro seria o que poderíamos chamar de uso *documental*. O registro audiovisual serve como uma "prova" de que existem os

aboios, o modo de cantar de Cego Birrão e a música da Banda de Pífanos, mesmo que tenham sido executados a pedido do cineasta. Podemos afirmar que o documentário transcende a época que foi filmado, quase 50 atrás –vale aqui mencionar que no filme não há a data de realização, o que reforça sua intencionalidade atemporal. Por outro lado, se a música é documental dentro do filme, ela extrapola limites meramente narrativos, como comentamos anteriormente a respeito da gravação da Banda de Pífanos em um dos discos da gravadora Marcus Pereira.

O segundo uso da música que acrescentaríamos é a canção como *locução auxiliar*, emprestando o termo utilizado por Jean-Claude Bernardet (2003) quando se refere ao empresário entrevistado no documentário *Viramundo*, de Geraldo Sarno (1965). Na análise que faz deste filme, também produção da *Caravana Farkas*, mas da 1ª fase, o autor o caracteriza como representante do "modelo sociológico" de documentário. Tal modelo se dá quando a "voz do saber" (BERNARDET, 2003, p. 17), representada pelo cineasta, se sobrepõe às demais vozes do filme. Ou seja, quando não há espaço para ambiguidades quanto ao ponto de vista, quando o "outro" representado aparece enquanto objeto e não sujeito na mediação fílmica. No caso, o empresário que seria "locutor auxiliar" no filme de Sarno endossa o que diz o locutor, representante da "voz do saber". Explica o autor:

> "[...] De modo geral, os locutores auxiliares estão numa posição de poder, quer pelo saber, quer pelo cargo que ocupam, bem como pela função que desempenham no sistema de informação dos filmes. Estão assim mais próximos dos locutores que dos entrevistados. E tudo isso não ocorre sem contradições" (BERNARDET, 2003, p. 25-26).

No entanto, entendemos que a canção de *O Homem de Couro*

funciona de modo diferente, pois o que nos é narrado pela letra não coincide com o que a locução em voz *over* diz, lembrando que esta recita versos provenientes da poesia popular, ou seja, nem a letra da canção nem a letra da poesia foram escritas pelo cineasta, pela "voz do saber". Vejamos a letra das duas canções que conseguimos identificar na abertura e fechamento do filme, e o que nos diz a locução também com versos populares.

Quando ainda temos os créditos e as imagens do vaqueiro se vestindo com roupas de couro, ouvimos trechos da "Despedida do vaqueiro", intercalados com a locução pedagógica do narrador que explica cada parte de sua roupa de couro. Diz a letra da canção: "Meu patrão eu vou embora / Da seca Deus me defenda / Talvez em sua fazenda / Eu não apareça mais / Talvez por causa da seca / Ganhando pouco dinheiro / Na profissão de vaqueiro / Sem fortuna e sem amor". Trata-se do lamento de um vaqueiro, que se despede do patrão, do seu cavalo e da fazenda.

Após descrever as roupas de couro, a narração em voz *over* passa a recitar versos da literatura de cordel, que não falam em lamentação nem fazem crítica às condições de trabalho. Ao contrário, exaltam a profissão de vaqueiro: "Com esta sela o cavalo / Corre mais do que o vento / Tem tanta velocidade / Que ultrapassa o pensamento". Ou ainda, já na metade do filme, acompanhando imagens de vaqueiros durante seu trabalho: "Um certo dia o vaqueiro / Andando a se distrair / Ouviu no meio do campo / Um grande touro mugir / Apesar do esquisito / Ele achou tão bonito / Que foi de perto ouvir". Já nos minutos finais do filme, vemos os vaqueiros recolhendo o gado, terminando mais um dia de trabalho, e ouvimos trechos da canção "A morte do vaqueiro":

> Vou vender minha fazenda / Que o vaqueiro faleceu / Da morte dele pra cá / O gado entristeceu / Até mesmo a bezerrama / Com o desgosto morreu / É grande a lamentação / Do gado nos tabuleiros / Quando eu ia para o campo / Chorando sem paradeiro / Voltei pra casa pensando / No aboio do vaqueiro / Ele antes de morrer / Pediu pra não haver choro / Despediu-se da fazenda / E do cavalo pé-de-ouro / Abraçou-se com Carmelita / Beijando o gibão de couro / Ele antes de morrer / Se despediu do patrão / Dizendo pra Carmelita / Dê-me um aperto de mão / Deixa a vida do vaqueiro / Com a dor no coração / Amortalharam o vaqueiro / Com um terno de algodão / Levando para o cemitério / De guarda-peito e gibão/ Todo gado acompanharam / Chorando atrás do caixão

As duas canções – *Despedida do vaqueiro*, no início do filme, e *A morte do vaqueiro* no fechamento – dialogam entre si. As letras de ambas fazem alegoria à morte do vaqueiro, aqui interpretada como a possível extinção dessa função nas fazendas, sendo que a primeira tem como eu lírico o próprio vaqueiro e a segunda o dono da fazenda, o patrão. Em *O Homem de Couro*, nem a narração em voz *over*, nem os depoimentos dos vaqueiros dão conta de explicitar o ponto de vista, a "voz" do documentário, para lembrar o termo de Nichols (2010). É na letra da canção, literalmente na "voz da música", que está a visão crítica sobre o tema, a de que o vaqueiro, apesar de ser uma figura que simboliza o Sertão, está desaparecendo (se despedindo ou morrendo) porque não consegue mais sobreviver, seja pelo pouco ganho ou pelas condições desfavoráveis de trabalho.

O que diz a canção se alinha ao depoimento de um vaqueiro mais velho, o único entrevistado do filme que não exalta a profissão, afirmando que não pode mais trabalhar depois de 18 anos como vaqueiro (11'11" a 11'36"): "Agora hoje não tou mais trabalhando porque não posso. Apanhei muito de pontada de boi, coice de gado, queda, peitada de cavalo. [...] Agora deixei porque o que eu ganhava não dava

pra eu viver".

Claudia Mesquita (2006) faz considerações sobre a música – e aqui acrescentaríamos o mesmo para os versos da poesia popular incorporados pela narração:

> Creio que o uso da música reflete uma 'não coincidência', uma explicitação do lugar do realizador, de modo que os filmes, em seu discurso, acabam por evidenciar um diálogo (ou um confronto) entre culturas distintas. A colisão da perspectiva do realizador com aquela dos sujeitos da experiência, com seus trabalhos e saberes, resulta numa tensão criativa que, em seus melhores momentos, os filmes da *Caravana* conseguem expressar – notadamente através da trilha sonora (MESQUITA, 2006, p. 8).

A música em *O Homem de Couro* representaria o universo da experiência, de quem é documentado pelo filme, e provém do saber do "outro de classe" com relação ao cineasta. Segundo Bernardet (2003, p. 60), esse "outro" é o camponês, o proletário de *Viramundo*; no caso do documentário de Paulo Gil, é o poeta popular, o cantador, o vaqueiro. Ao mesmo tempo, é a "voz do saber", o cineasta, quem escolhe o que vai integrar a trilha musical. Essa ambiguidade avança para o discurso do filme, já que, como expusemos, o que diz a locução do narrador não coincide com a letra da canção.

O uso da música como *locutor auxiliar* também está relacionado ao segundo fator enumerado por Kassabian (2001), que seria a demanda de atenção da música em um filme, o "*continuum* de atenção" [the attention continuum, tradução nossa) (KASSABIAN, 2001, p. 52). Em *O Homem de Couro*, as canções e os aboios demandam muita atenção do espectador, não concorrem com outros sons quando aparecem, não são "músicas de fundo". E mais: a canção é condutora da narrativa em diversos momentos. Se retirássemos todos os outros elementos sonoros

do filme e deixássemos apenas a canção, compreenderíamos sobre o que o filme fala e como fala.

Ainda há o terceiro nível de percepção dentro das reflexões de Kassabian, que questiona: "O que a música evoca ou comunica para nós"? Ela enumera três propósitos gerais aos quais a música de um filme pode servir: identificação (*identification*), atmosfera (*mood*) e comentário (*commentary*) (KASSABIAN, 2001, p. 56). Entendemos que a trilha musical em *O Homem de Couro* atende a esses três propósitos. A canção entoada por Cego Birrão, a música instrumental com pífanos e os aboios nos fazem identificar a região que o filme retrata, o Nordeste e, mais especificamente, o universo do vaqueiro. Ao mesmo tempo, auxiliam na atmosfera das cenas, notadamente a rural, dando um tom de melancolia. Quando vemos o vaqueiro indo embora com o gado e ao mesmo tempo ouvimos a canção que fala sobre sua morte, há uma certa tensão, dúvida e nostalgia, pois não sabemos se tudo aquilo que o filme mostrou será, em breve, parte de um passado.

A música da Banda de Pífanos, que aparece uma única vez no filme (aos 10'), também auxilia na atmosfera da cena, ajuda a dar uma sensação de movimento. Alguns vaqueiros estão tentando domar um boi no campo, enquanto ouvimos uma canção (a partir dos 8'), que não acreditamos ser cantada apenas por Cego Birrão e cuja letra fala sobretudo da destreza do vaqueiro ao capturar um boi –este é o único momento em que a canção expressa exatamente o que vemos na imagem. Quando, após agarrado, o animal é devolvido ao pasto e começa a se movimentar, é inserida a música instrumental da Banda de Pífanos e seu ritmo melódico parece acompanhar o correr do boi, lembrando estratégias de *mickey-mousing*, que ocorrem quando a música no filme tenta ilustrar o que é mostrado pela imagem; a

tentativa de mimetizar musicalmente passos de um personagem ou uma queda, por exemplo, bastante utilizada nas animações da *Disney*, por isso a designação que lembra o nome de um de seus personagens (GORBMAN, 1987, p. 88).

Com relação ao último propósito de Kassabian (2001), da música como comentário, há esse aspecto tanto na canção como nos aboios. Absorvemos esses materiais musicais conscientemente e refletimos sobre eles, percebendo que não estão ali para descrever as cenas, mas para acrescentar algo que a imagem não diz (nem a narração em voz *over*, como já foi colocado). É um propósito que entendemos também relacionado ao uso da música como *locução auxiliar*.

A música que fala: marca de alteridade e autoria

Por meio da análise da trilha musical do documentário *O Homem de Couro*, podemos esboçar algumas considerações, longe de serem conclusivas. O modo como a cultura popular, aqui a música, sobretudo a canção, é incorporada como linguagem no filme aponta para uma marca de estilo do diretor, compreendido em uma chave de autoria – *Memória do cangaço* (1964) e *Vaquejada* (1970), ambos também documentários da *Caravana Farkas*, apresentam estratégias semelhantes quanto ao uso da canção como "locutor auxiliar", por exemplo.

Pensamos esse documentário como uma ruptura com o "modelo sociológico" proposto por Bernardet (2003): há uma tensão de saberes ocasionada por meio da música, uma ambiguidade. O cineasta convoca diversos meios, pertencentes ao universo retratado, que "falam" no filme: as xilogravuras, os versos recitados pelo narrador e a canção

remetem à literatura de cordel; os aboios, às tradições sociais e culturais do vaqueiro; a Banda de Pífanos de Caruaru representa uma das sonoridades do Nordeste; além dos depoimentos dos homens que trabalham no campo.

O próprio diretor, também narrador, substitui a locução em *over* mais assertiva, que comenta o tema – característica marcante do documentário brasileiro da década de 1960 –, pela recitação dos versos da poesia popular de conteúdo mais lúdico. Com exceção da narração pedagógica que explica as partes da roupa do vaqueiro, as palavras que ouvimos de Paulo Gil em *O Homem de Couro* fazem parte de textos que não são de sua autoria, mas que ele pega da poesia popular, fragmenta e incorpora na montagem.

O que diz a locução não coincide com o que diz a letra da canção e ambas são provenientes do saber do "outro de classe"; se a poesia popular recitada exalta e romantiza a profissão do vaqueiro, as letras das canções que abrem e encerram o filme problematizam o tema, têm tom crítico: narram sua despedida da fazenda ou sua morte. O diretor extrai do próprio universo popular os materiais que estabelecem essa polarização e o fato do filme possibilitar uma leitura inconclusa sobre o tema que aborda, nos permite compreendê-lo como afastado do "modelo sociológico" de documentário. Trata-se de um deslocamento do papel do "outro de classe", pois ele é incluído na linguagem, a letra da "sua" poesia popular é que permite a construção do discurso pelo cineasta. E nessa construção, a "voz da música" nos parece fundamental.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro.* Coordenação: Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1989.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Reed. São Paulo: Global, 2005.

D´ALMEIDA, Alfredo Dias. *Caravana Farkas (1968/1970):* a cultura popular (re) interpretada pelo filme documentário – um estudo de folkmídia. Dissertação de Mestrado do Departamento de Comunicação Social. Universidade Metodista de São Paulo, 2003.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing film:* Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music. Nova Iorque: Routledge, 2001.

LOPES, Sidnei Paiva. *Depoimento.* Monte Alegre do Sul-SP, 05 dez. 2013. Entrevista dada à Joyce Cury sobre aspectos do som direto nos filmes da Caravana Farkas.

MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. *O folclore na indústria fonográfica* – A trajetória da Discos Marcus Pereira. Dissertação de Mestrado – ECA-USP. São Paulo: 2013.

MESQUITA, Claudia. A Caravana Farkas e nós. *Sinopse - Revista de Cinema*, São Paulo, ano VIII, n.11, p.2-9, set. 2006.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário.* Campinas-SP: Papirus, 2010.

PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de Pífanos de Caruaru*: uma análise musical. Dissertação de mestrado do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2002.

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

SOARES, Paulo Gil. O homem de couro. Depoimento do cineasta sobre *O Homem de Couro*. Documento para material publicitário da Thomaz Farkas Filmes Culturais, depositado na Cinemateca Brasileira: São Paulo, 1969.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: introdução aos contextos e conceitos dos filmes – IX Estudos de Cinema e Audiovisual Socine. São Paulo: Annablume, 2008.

A Hora e Vez de Augusto Matraga

Débora Cristiane Silva e Sanchez

Introdução

O presente artigo analisa o diálogo das xilogravuras de Poty Lazarotto e o conto *"A hora e vez de Augusto Matraga"*, um dos nove da obra *"Sagarana",* publicada pela primeira vez em 1946, pela Editora Universal (nesta investigação, porém, usamos a 20ª edição, de 1977, publicada pela Livraria José Olympio Editora S.A). Acredita-se que tanto a xilogravura de Napoleon Potyguara Lazzarotto (Poty), quanto os elementos presentes no conto *"A hora e a vez de Augusto Matraga"* robustecem algumas características da linguagem literária de João Guimarães Rosa.

O tema do regionalismo *"rosiano"* é analisado no que tange ao universal e ao particular, bem como o dualismo (o bem e o mal), ambos marcantes no conto "*A hora e vez de Augusto Matraga".* Esta apreciação será feita confrontando a xilogravura de Poty, que ilustram o livro. Realizada a comparação entre os elementos do conto e as ilustrações de Poty, será ainda investigada a obra cinematográfica *"A hora e a vez de Augusto Matraga"*, de Roberto dos Santos (1965), especialmente a música "*Réquiem para Matraga",* de Geraldo Vandré (1965). Por meio dela, será possível fazer uma leitura intersemiótica do filme, através da

qual se evidenciará inclusive o seu caráter de contestação ao golpe militar do ano anterior.

Usa-se aqui o termo tradução intersemiótica apoiando-se na bibliografia *Conjunções, Disjunções, Transmutações- Da Literatura ao cinema e à TV*, de Ana Maria Balogh, (2004), obra na qual a autora disserta sobre transmutações (adaptações) de obras ficcionais da literatura para o cinema e a televisão. Por este fundamento, pode-se dizer que a obra dirigida por Roberto dos Santos não é simplesmente uma "tradução servil", usando palavras de Anna Maria Balogh, mas "uma obra que tem uma autonomia e explora os recursos proporcionados pela linguagem cinematográfica para comunicar a sua mensagem". Além da música mencionada acima, outros elementos pressupõem uma transmutação da obra literária para a fílmica.

Xilogravura de Poty e *A hora e vez de Augusto Matraga*, de Rosa

Atendo-se ao conto *"A hora e vez de Augusto Matraga"*, a questão do universal tão presente nas obras rosianas pode ser observada em dois momentos: a conversão de Augusto Matraga a um homem bom e o duelo final com Joaozinho Bem-bem. No momento da conversão de Matraga também pode ser testemunhado o dualismo de Guimarães Rosa, uma vez que o personagem afirma: "*irá ao céu nem que seja a porrete"*.

Abaixo indicamos uma passagem do conto, ilustrada por Poty, na qual se evidencia o dualismo citado anteriormente:

> Largaram à noite, porque o começo da viagem teria de ser uma verdadeira escapada. E, ao sair, Nhô Augusto se ajoelhou, no

> meio da estrada, abriu os braços em cruz, e jurou:
> Eu vou p´ra o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal!... E a minha vez há de chegar... P´ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!...(ROSA, 1977, p. 340).

Para tal passagem do livro, pode-se observar a ilustração na página 342 da 20ª edição. Para ilustrar as palavras e a postura firme de Matraga, Poty usa traços angulosos e rígidos e compõe, com a dureza característica da xilogravura, o dualismo preto e branco: o céu branco onde estaria a salvação em contraposição à terra preta, onde está o pecado.

Tal passagem refere-se a sua ida, após curar-se e render-se, junto ao casal que o salvara em direção a um sítio escondido no sertão. A rendição de Augusto Matraga é outro tema relacionado ao universal presente na obra, visto que aborda questões metafísicas: ser salvo por Deus apesar da maldade que fez, como se todos tivessem direito ao arrependimento, pelo menos nos moldes de uma sociedade cristã ocidental. Já o regional pode-se notar nas cantigas que são típicas da região. Rosa as emprega com o propósito de indicar a cultura do sertão mineiro. Por exemplo, a citada abaixo:

> "O terreiro lá de casa
> Não se varre com vassoura:
> Varre com ponta de sabre,
> Bala de metralhadora..." (ROSA, 1977, p. 355).

Neste excerto é firmado a ausência do Estado no sertão, fazendo valer a lei do mais forte, o jagunço que usa a arma para se defender e fazer justiça, nem que seja a justiça do sertão.

Outra passagem que evidencia o regionalismo, tanto com uma melopeia quanto pela descrição da paisagem encontrada nas palavras

de Rosa, é a que relata como foi a viagem de Matraga com o casal que o ajudou até encontrar o cego com seu bode:

> Uma tarde, cruzou pleno chapadão, com um bode amarelo e preto, preso por uma corda e puxando, na ponta da corda, um cego, esguio e meio maluco. Parou e o cego foi declamando lenta e mole melopeia:
> Eu já vi um gato ler
> E um grilo sentar escola, nas asas de uma ema,
> Jogar-se o jogo da bola,
> Dar louvores ao macaco.
> Só me falta ver agora
> Acender velas sem pavio,
> Correr p´ra cima a água do rio,
> O sol tremer a frio
> E a lua tomar tabaco!... (ROSA, 1977, p. 361).

Neste excerto igualmente ilustrado por Poty é presumível que o mesmo é carregada de elementos regionais, no caso, a presença do cego e o bode. A indignação do cego frente ao "impossível" ditado por ele na melopeia citada anteriormente é percebida na rigidez das linhas da técnica da xilogravura. Além disso, o regionalismo é trajado por conta do chapéu, da vestimenta simples, pés no chão e o bode, um animal tão característico do sertão.

Não só a questão da rusticidade resultante da técnica de xilogravura, mas também toda a história e correlação da mesma com a literatura de cordel, impregnada de repentes e cantigas improvisadas, e com a oralidade marcante em seus repentes além da origem popular, remetendo desta maneira ao sertão. Fator relevante que deve ser acatado quando se realiza a comparação entre a obra de Rosa e as ilustrações de Poty. Assim, Rosa utiliza as cantigas em vários momentos do conto para avigorar o universo regional do sertão aliado às ilustrações de Poty com xilogravuras sublinhando o regional.

Essa relação da técnica da xilogravura com o regional é explicada por Carvalho (1995) em sua tese. Defende a xilogravura como arte e discorre como a técnica chegou ao Brasil e rapidamente popularizou-se no nordeste com as figuras do cangaço e da religião para ilustrar os repentes, as cantorias populares. Apesar de no artigo citado acima ser referenciada a relação da cultura nordestina e a xilogravura, carece advertência que a xilogravura está no imaginário popular e está atrelada à cultura do sertanejo, portanto como o artigo presente versa sobre o jagunço e cultura sertaneja no norte de Minas Gerais, considera-se azado apontar o fragmento seguinte:

> O certo é que estas histórias circulavam pelo nordeste e tiveram respaldo do chamado "repente", a cantoria ou peleja da viola, com um ritmo e uma agilidade que passaram a ser incorporadas pelos impressos [...] Foram lançados cânones de uma literatura popular fortemente mnemônica, pelo recuo à rima e a métrica, melódica e com uma temática que se apropriava de matrizes europeias, adaptando-as à realidade nordestina [...] Ao mesmo tempo criaram-se ciclos com temática a partir da realidade regional, em que se destacam os folhetos ligados ao cangaço ou a religiosidade popular [...] (CARVALHO, 1995, p. 149).

Pelo exposto no excerto acima e o argumento anteriormente defendido, o caso da xilogravura relacionado às cantigas, ao popular, à linguagem do homem do sertão é sobremaneira alentado, portanto, quando Poty faz uso da técnica para ilustrar um conto de Rosa, é que pode afirmar que a linguagem de Rosa e a ilustração d Poty estão intimamente relacionadas nesta edição da obra "*Sagarana*".

"*Réquiem para Matraga*" de Vandré e "*A hora e vez de Augusto Matraga*" de Roberto Santos

Sobre a análise da obra fílmica realizada no ano de 1965 sob direção de Roberto Santos, sustenta-se que a música de Geraldo Vandré, *Réquiem para Matraga,* é imperativo para que o longa-metragem seja considerado uma adaptação (transmutação como a autora e pesquisadora do assunto, Ana Maria Balogh, prefere dizer) e "deve preservar sua autonomia fílmica" (BALOGH, 2004, p. 53).

O argumento é reforçado a partir do posicionamento da autora: "[...] a relação intertextual é explicitada. Declara-se, portanto, o vínculo com a obra literária original e neste sentido nos parece inteiramente válido o termo forma-prisão." (BALOGH, 2004, p. 53).

No filme "*A hora e a vez de Augusto Matraga"* alguns aspectos são inegavelmente "*rosianos"* e estes são reproduzidos nem sempre tais quais foram escritos por Guimarães Rosa, uma vez que como anteriormente defendido a obra cinematográfica em questão não é uma mera reprodução da história do autor, para isso o diretor empregou recursos da arte cinematográfica com o fito de avivar tais características:

No livro, a figura de Nhô Augusto (Augusto Matraga) não é descrita, sendo continuamente uma imagem obscura, mantendo-se, ao longo do conto, preservada, ou seja, não se aclarando se é o "mocinho" ou o "bandido", apesar da sua rendição depois que é jogado no vale. A ambiguidade do personagem segue do começo ao fim da obra literária.

No filme, a mencionada dualidade (característica do estilo literário de Guimarães Rosa) é evidenciada prontamente na abertura, pois o rosto de Matraga é mostrado parcialmente mirando em direção ao vale, o qual será de determinado teor o que anunciará um dos grandes momentos da história, que é a mudança (ou não) de caráter de Matraga.

Na cena inicial do filme é possível perceber que o personagem é apresentado ao espectador, porém, ao mesmo tempo não é presumível quem ele é de fato. Assim como no conto de Rosa em que o personagem não é descrito, conta com a imaginação daquele que lê a obra. No filme, como haverá o recurso visual, é tomado o cuidado para que Matraga seja sempre uma figura obscura. Em outros momentos será observado tal cuidado do diretor em relação à personalidade dúbia, o que reforça o caráter dualista de Rosa.

A música na abertura do filme anuncia a morte de Matraga, pois primeiramente é um réquiem *(Dicionário UNESP de português contemporâneo)2:* "é música composta para ser executada em missa de defuntos", porém em nenhum momento do livro há essa necessidade de anunciar a morte de Matraga, deste modo tem-se a primeira indicação de autonomia da obra cinematográfica em contraponto ao texto de João Guimarães Rosa.

O caráter ambiguo de Matraga tão enfatizado no conto de Rosa, no filme é sublinhado mais uma vez por meio de recursos provenientes da linguagem cinematográfica, como aclarado a seguir com a descrição da cena: quando resgatado pelo casal de negros após ser jogado no vale, um padre é chamado para falar com Matraga e ele repete os dizeres do sacerdote: *"Jesus manso e humilde de coração fazei-me de coração, manso e humilde semelhante ao Vosso",* as palavras são de alguém que busca a bondade, porém a expressão do rosto do personagem alastra ódio.

O privilégio do cinema em servir-se de recursos visuais e sonoros é apontado por Balogh (2004), portanto, a presente investigação explicita quando os recursos fílmicos são usados para reforçar diálogos com a obra literária e quando são usados para distanciar-se da mesma,

adquirindo autonomia.

A música de abertura da obra cinematográfica, *Réquiem para Matraga,* é um elemento importante que dá autonomia ao filme perante a obra literária. O tema musical clama por uma reflexão sobre a ditadura que assola o país, assunto que não está presente no conto, obviamente.

A letra da música de Geraldo Vandré, cujo fragmento é apresentado adiante, antecipa o espectador sobre a morte de Matraga; nela são conferidas poucas características e ações propostas por Rosa para Matraga em seu conto, porém, traz afinidade mais relevante a um ideal dos anos 60 de luta por algo que vai além dos limites do sertão mineiro, que é a luta contra a ditadura militar:

> Réquiem para Matraga
> Vim aqui só pra dizer
> Ninguém há de me calar
> Se alguém tem que morrer
> Que seja pra melhorar
> Tanta vida pra viver
> Tanta vida a se acabar
> Com tanto pra se fazer
> Com tanto pra se salvar
> Você que não me entendeu
> Não perde por esperar. (VANDRÉ, 1966)

No conto, a morte de Matraga é desejada por ter sido uma pessoa ruim. Ele não tem algo a dizer, nem "tanto para se fazer" ou "com tanto para se salvar". Quando na música é sugerido o verso "Ninguém há de me calar", arrematado mais adiante com "Você que não me entendeu/ Não perde por esperar", deve-se analisar o contexto histórico da produção cinematográfica. É evidente que em um discurso contrário ao golpe militar, a necessidade de falar e o tema "calar" são muito mais

presentes no enfrentamento da censura do período militar do que na obra de Rosa.

Por fim, o filme de Roberto Santos modifica a cena final, a fim de endossar a contestação ao golpe militar. No momento em que ocorre o duelo final entre Joãozinho Bem-bem e Matraga, a figura do padre posiciona-se entre os dois e, com uma atuação teatral, omite-se e o duelo tem início na igreja. É possível interpretar essa cena como sendo reveladora do papel da igreja no golpe de 64: ela apoia a ditadura militar e é omissa na defesa dos direitos do cidadão.

Portanto a obra fílmica adquiriu autonomia, não sendo mera reprodução da obra literária de João Guimarães Rosa. E o ensejo de tal ocorrência se deve por fazer uso de recursos sonoros e visuais com o intento de exaltar cenas consideradas pelo diretor como essenciais para a sua obra, bem como o uso da música e alterações de algumas passagens do livro clamando a atenção para a censura na época da ditadura militar, período em que se encontrava o país quando o *"A hora e a vez de Augusto Matraga"* foi filmado.

É saliente sublinhar que embora haja tais mudanças, a obra cinematográfica de Roberto Santos mantém particularidades temáticas do conto "*rosiano*" que são destino, vida, morte e Deus.

Considerações Finais

O artigo pretendeu analisar e discutir a relação entre o estilo literário e a representação gráfica na obra de Guimarães Rosa, especialmente as ilustrações de Poty para o conto *"A hora e vez de Augusto Matraga*", na 20ª edição de "*Sagarana"*. Este texto igualmente ressaltou como a obra fílmica, quando feita a partir de uma adaptação,

assume “vida própria” e transmite uma possível mensagem ao espectador, que pode ser diferente da obra primeira (no caso, a literária). A música de Vandré “*Réquiem para Matraga*”, no filme “*A hora e a vez de Augusto Matraga*”, claramente tem sugestões políticas e, avigorada com a alteração da cena do desfecho da história, substancia a independência adquirida pela produção cinematográfica de Roberto dos Santos.

Referências

A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA. Direção: Roberto Santos. Produção: Luís Carlos Barreto [S.l.]: Difilm, 1965, NTSC, preto e branco.

BALOGH, A. M. *Conjunções, disjunções, transmutações da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: ECA-USP, 2004.

BORBA, Francisco S. *Dicionário UNESP do Português Contemporâneo,* Curitiba: Piá, 2011. 1448 p.

CARVALHO, Gilmar de. Xilogravura: Os Percursos da Criação Popular. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 39, p. 143-158, dez. 1995. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/72075>. Acesso em: 09 Jun. 2014.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 20. ed. Rio de Janeiro: Universal, 1977.

VANDRÉ, GERALDO. *Réquiem para Matraga*. Intérprete: Geraldo

Vandré, Gravadora Som Maior, 1966.

IX CINEMA E CIDADE

¿Cómo hacés para dormir con tanto ruído? A irrupção da cidade através dos sons em Una semana solos (Celina Murga, 2008)

Natalia Christofoletti Barrenha

Em 2004, uma série de notícias sobre a primeira geração de crianças crescidas em *countries*[282] chamou a atenção da cineasta Celina Murga, que passou a se perguntar sobre a perspectiva de mundo vivenciada por tal geração. Essa investigação resultou em seu segundo longa de ficção, *Una semana solos* (2008), no qual algumas crianças e adolescentes passam uns dias sem a presença dos pais no condomínio fechado de alto padrão onde vivem, nos arredores de Buenos Aires. Em meio à preguiça das tardes de verão pós-escola, os personagens invadem algumas casas vazias.[283] Entre experiências cotidianas das mais banais (travessuras, paqueras, videogames, televisão, música pop, esmaltes) às mais cruéis (preconceito de classe, racismo e vandalismo), passando pela transgressão adolescente (desafio à autoridade, ausência de limites – faltar ao colégio, dirigir um carro), o filme materializa e particulariza algumas fraturas do aparente paraíso que os condomínios fechados pretendiam ser. Mais que fazer uma denúncia, *Una semana solos* expõe traços desse tipo de socialização e adverte sobre suas contradições.

O silêncio domina o bairro privado do filme, sendo acompanhado apenas pelos ruídos de passarinhos e grilos. Tal silêncio se configura tanto como mais um dos privilégios dos moradores do *country* quanto uma expressão de inquietante tédio no cotidiano dos personagens. Apesar do silêncio reinante, uma porção de sons, principalmente em *off*, traz o mundo que continua além-muros. Dessa maneira, pretendemos, neste texto, analisar as potências narrativas derivadas da trilha sonora através das seguintes reflexões: 1. A construção do silêncio como paisagem sonora dominante; 2. Como a cidade da qual os *countries* pretendem se apartar "invade" esse espaço por meio dos sons.

A emergência de condomínios fechados (junto à primavera das versões privadas de segurança, educação, transporte, telefonia, planos médicos, universidades, cemitérios, aposentadorias...) na Argentina foi uma das características da década de 1990, unida à consumação simbólica e efetiva de um imaginário que deixava os despossuídos de um sistema feroz de segregação "portas afora", contribuindo para elevar as disparidades sociais e para a construção discursiva de sujeitos exitosos ou fracassados, ou, como denomina Svampa (2008), "ganhadores" e "perdedores". Para Laura Elina Raso (2010), os "ganhadores" foram os emergentes significativos de um modelo que marcou uma evidente tendência a se distanciar das classes médias "perdedoras" e que consumou essa diferença, em muitos casos, através da edificação dos *countries*.

> A expansão dos *countries* e dos bairros privados na Argentina foi, sem dúvida, um dos fenômenos mais emblemáticos e radicais dos anos 1990. Emblemático, pois as urbanizações privadas se expandiram em um contexto de notório aumento das desigualdades sociais, cujo pano de fundo era a reconfiguração do Estado a partir do esvaziamento do público e a mercantilização dos serviços básicos (educação, saúde e

> segurança). Convertida em um valor de troca, a segurança se constituiu em um bem caro e apreciado, cuja possessão marca, desde então, fortes fronteiras sociais e, mais ainda, diferentes categorias de cidadania. Assim, os residentes de *countries*, bairros e cidades privadas representam o triunfo de um modelo de cidadania restringida, de traços patrimonialistas, montada, por um lado, sobre a figura do cidadão proprietário e, por outro, sobre a exigência de autorregulação. Radical, pois esse estilo residencial implicava a determinação de uma fronteira espacial sobre a base de uma rotunda separação entre o "dentro" e o "fora". Esta divisão, que pretendia evitar a mescla própria do espaço urbano aberto, foi gerando, "portas adentro", formas de sociabilidade baseadas na tendência à homogeneidade e modelos de socialização que propõem novos desafios e interrogantes (SVAMPA, 2008, p. 275).[284]

Segundo Teresa Caldeira, "as regras que organizam o espaço urbano são basicamente padrões de diferenciação social e de separação. Essas regras variam cultural e historicamente, revelam os princípios que estruturam a vida pública e indicam como os grupos sociais se inter-relacionam no espaço da cidade" (2000, p. 211). Assim, a irrupção e multiplicação de *countries* no país expressam como a morfologia urbana expôs a profunda fragmentação social da Argentina contemporânea. *Una semana solos* concentra sua trama em um condomínio fechado e reflete sobre como, nesse lugar, delineiam-se espaços não apenas concretamente, através dos muros (que ressuscitam técnicas medievais de impermeabilização e controle), mas especialmente através de barreiras imateriais, como a invisibilidade (não só visual, mas também auditiva) de diferentes identidades e o afastamento do *outro*.

Esse desligamento do *country* do restante da cidade e de seus habitantes daqueles que vêm de "fora" se dá de diversas maneiras durante o filme: o relato localizado exclusivamente no condomínio

fechado;[285] o verde vibrante desse espaço *versus* o cinza duro do lado de "fora"; a negação da individualidade dos empregados, especialmente dos guardas (eles sempre são apresentados de costas, falando em *off*, ou ao longe, de perfil. São pessoas sem rosto, pois seus rostos não importam, apenas o uniforme que os enquadra em uma função, e o discurso decorado que eles repetem);[286] e a silenciosa paisagem sonora[287] – sobre o que iremos nos debruçar neste texto.

Nesse espaço diegético, a composição da trilha sonora se ancora em um persistente silêncio que é acompanhado apenas por ruídos de passarinhos e grilos. Além desses ruídos típicos de uma tranquila paisagem campestre, estão presentes quaisquer pequenos sons produzidos pelos personagens dentro das casas: desde a colherzinha que bate na borda da xícara até os passos de cada um, em uma construção bastante detalhista que chama a atenção para a exclusividade daquele local tão cercado de silêncio no qual se pode ouvir qualquer pequeno movimento. Tal silêncio se configura como mais um dos privilégios dos moradores do *country*, como notamos quando um dos garotos pergunta ao colega que vive na cidade: "En Capital, ¿como hacés para dormir con tanto ruído? Yo nunca viviría en Capital... por el ruído".

Além da inexistência de típicos ruídos urbanos, as crianças falam da cidade de Buenos Aires (duas vezes durante todo o filme) de maneira extremamente distanciada, como se aquela não fosse a cidade onde vivem, mas um lugar exótico e incompreensível. Assim, o "fora", tudo que ultrapassa os limites do bairro fechado, é apenas uma referência no discurso, uma realidade longínqua.

Por outro lado, esse insistente silêncio é o reverso do que se poderia imaginar ao se referir a um grupo de crianças que estão sozinhas,[288]

denotando uma espécie de enfado que nem a "liberdade irrestrita" – uma das facetas mais publicitadas dos *countries* – consegue empolgar. Ainda que o local seja enorme e repleto de natureza, ele se configura como o único mundo conhecido pelas crianças – que, como já comentamos, só saem desse espaço para frequentar uma escola também fortificada; dado corroborado pela afirmação de María de que foi à Capital apenas duas vezes –, o que justifica esse fastio.

Na sequência de abertura, um ruído grave, ominoso, acompanha, de maneira bastante discreta, os créditos que rolam sobre a tela preta, dando um caráter um tanto amedrontador à atmosfera. Aos poucos, vão se somando ruídos de passarinhos, água, grilos. O primeiro plano após os créditos é um plano fixo de uma lagoa vazia, ao entardecer. A água é cercada por mato na extremidade mais próxima à câmera, e árvores bastante altas formam como paredes laterais. É um lugar ao ar livre, mas as plantas que o cercam e a luz de fim de tarde o transformam em um ambiente bastante claustrofóbico, sem a possibilidade de vislumbrar o horizonte ou o que está além daquele cenário. Os ruídos de passarinhos, água e grilos se sobrepõem definitivamente sobre o som grave, que desaparece, e surgem, em *off*, risadas de crianças.

Nas próximas cenas, veremos María correndo por um campo, olhando para a câmera de maneira afetuosa, como quem espera por alguém: um garoto que surge no final da sequência (seu primo Fernando). A sensação de claustrofobia desaparece e a cena é iluminada, incluindo alguns raios de sol a contraluz que dão um aspecto romântico, adiantando o frágil flerte que se dará entre eles. Porém, ao invés de correr plenamente neste espaço, os vemos dar voltas, correr em círculos. A montagem vai seguir esse ritmo: cenas coloridas, com muito verde, de plena felicidade, articuladas com cenas

onde há um conflito, na maioria das vezes subjacente – seja devido às contendas entre as crianças, entre María e Fernando, seja pela presença de Juan.

Tais conflitos se desenvolvem, maiormente, mais através de gestos e olhares que de palavras. Quando se fala, o que não deve ser ouvido, é ouvido (como a conversa de Facundo com a mãe, na qual o garoto pede a partida de Juan, quem escuta tudo); ou as perguntas são respondidas de forma evasiva (quando Juan contesta o regulamento, os meninos não sabem responder "o que não se pode fazer". As crianças dizem coisas como "aqui há um regulamento, não se pode fazer o que quiser", e repetem: "não se pode fazer o que não se pode fazer").

A pequena Sofía é a única que insiste na comunicação e que está sempre disposta a ouvir, especialmente em sua relação com Esther e Juan. Seu interesse por música permite que ela deixe os ouvidos abertos e perceba as diversas tensões que a rodeiam, ainda que não as compreenda completamente. É uma personagem solitária e singular que resiste em apreender alguns comportamentos sem se questionar.[289]

É significativa a música que Sofía canta, em italiano, na festinha do condomínio: *Invisible (per te*) foi composta para o filme e, apesar de se tratar de uma canção de amor, reflete a dinâmica que as crianças viveram nos últimos dias com a chegada de Juan: "Escuta, meu menino / não conhecerei o destino / quantas coisas não sabe de mim / quantas coisas não sei de ti / essa pessoa não é você (...). / Invisível, eu sou invisível pra você / eu sou invisível / eu sou invisível. / Invisível, meu coração é invisível pra você / meu coração é invisível pra você (...)". E o último estribilho adianta o desfecho do filme: "Que mal você faz, / termina aqui, / termina aqui (...) / Adeus, amor / tchau tchau". Murga insere essa canção no final do longa de maneira discreta, em sintonia

com a sutileza que caracteriza toda a trilha sonora, em especial os insistentes sons *off*.

Enquanto o "fora" é apenas uma referência e uma realidade apartada no discurso dos personagens, o mundo que continua detrás dos muros se manifesta através dos sons *off*. Dessa forma, o fora de campo é uma ausência presente que inquieta, insiste e irrompe no devir das ações do espaço visível através dos sons. A primeira parte do filme é quase ausente de sons *off*, que se manifestam, especialmente, a partir da chegada de Juan – quem representa o "fora"; um personagem que encarna o desconhecido, e o desconhecido se converte em uma ameaça: ele escapa ao controle dos patrões, pois não é "domesticado" pelo fato de não ser pago. Sua participação no cotidiano das crianças resulta em tensão a cada plano. Os telefones começam a tocar em quase todas as casas que as crianças frequentam e é possível ouvir os carros passando violentamente pela estrada ao se aproximar do "muro" de plantas. A paisagem sonora ganha densidade, expondo a irrupção do *outro* e o desconforto que este causa no ambiente.

Isso ocorre porque a violência e o medo são fatores fundamentais para engendrar pautas de segregação social e espacial. A segurança é uma das razões que impulsiona essa maneira de morar: viver em um todo homogêneo, de iguais – que exclui detrás do muro o *outro* diferente e que representa uma ameaça–, gera uma ilusão de segurança. Nesse sentido, a frenética expansão dos condomínios fechados também expõe as consequências da desarticulação das formas de sociabilidade e os modelos de socialização que estavam na base de uma cultura que se propunha igualitária. No lugar da integração social introduz-se o que Maristella Svampa chama de *controle da diferença*, "por meio do qual, no interior de um espaço privado, impõe-se como regra permanente a

exibição de papéis e posições como mecanismo de cristalização das diferenças" (2008, p. 217).

> (...) é aqui onde parece realizar-se o sonho da comunidade homogênea e transparente, na qual os *outros* não parecem captados como pessoas mas, sobretudo, como categorias sociais (por exemplo, *o pobre*, *a empregada*). Entretanto, como veremos, esta tendência à "categorização" é um elemento intrínseco ao modelo de organização social que as urbanizações privadas propõem: a vantagem com relação ao mundo "de fora" é sua radical transparência. De maneira inequívoca, no *country* ou no bairro privado cada pessoa tem um lugar preestabelecido, que se corresponde com sua função social (SVAMPA, 2008, p. 69).

Essa dinâmica é reproduzida pelas crianças, as quais conhecem apenas a cultura do privilégio, sem contato com o estranho. Juan fissura esse universo linear e dicotômico povoado mais por categorias que por indivíduos, já que não se encaixa em nenhuma função conhecida, trabalha enquanto "deveria" estudar ou ignora regras que parecem ser óbvias e universais. Através desse personagem, o filme aborda a inevitável tensão irresoluta entre estamentos sociais que não têm pontos de encontro reais no espaço social que a vida urbana oferece.

Também é bastante presente, através do *off*, a televisão, indicando sua centralidade no cotidiano das crianças e intervindo no predominante silêncio. No filme, vemos uma repetição de procedimentos para a regulação da entrada de pessoas em todos os lugares: a porta da escola reproduz a movimentação da porta do condomínio; no interior da casa, o aposento dos adultos fica trancado enquanto eles viajam e María impede as pessoas de acessarem seu quarto. É o som da televisão que faz a ligação entre os ambientes da casa, sendo que, muitas vezes, os habitantes preferem refugiar-se cada

um em seu quarto, mesmo que assistam aos mesmos programas – por exemplo, quando Sofía e Esther, na dependência da empregada, veem a mesma novela que María, que havia expulsado Sofía. Quando se reúnem, o fazem, na maioria das vezes, frente à tevê – chamamos a atenção, especialmente, para um dos únicos momentos que as crianças compartilham com Juan ao rirem, a seu lado, de um filme que ele havia escolhido (visto que o controle remoto estava em sua mão). Pelos créditos, descobrimos que ouvimos, através do aparelho, trechos dos filmes argentinos *Moebius* (Gustavo Mosquera, 1996), *Mala época* (Mariano de Rosa, Nicolás Saad, Rodrigo Moreno e Salvador Roselli, 1998), *Sábado* (Juan Villegas, 2001) e a animação *Mercano, el marciano* (Juan Antín, 2002): todos têm a cidade como personagem importante, destacando especialmente o cruzamento de situações proporcionado pela multiplicidade e pelo "caos" urbanos –justamente alguns aspectos da cidade dos quais os *countries* tentam fugir, para parafrasear o título do curta documental de Lucrecia Martel *La ciudad que huye* (*A cidade que foge*, em tradução livre).[290]

Una semana solos aborda a virada para o privado e a construção do imaginário que anula o *outro* como semelhante, pensando, ao mesmo tempo, em como a comunidade exclusiva, simulação de um lugar onde há apenas riqueza e beleza, também pode ser o cenário de criminalidade (PÖTTING, 2013).[291] Nestas breves considerações, pretendemos comentar alguns aspectos da estética sonora do filme, cuja construção se ancora no silêncio, o qual vai sendo povoado por ruídos em *off* a partir da chegada de um *outro*, Juan, quem provoca uma agitação naquele ambiente restringido. Através do silêncio e dos sons, delineiam-se as relações entre os personagens (quem tem voz ou não, quem deve ser ouvido ou não), descreve-se uma propriedade

importante do espaço da ação (a paisagem sonora tranquila) e se traça sua fragilidade (a "invasão" pelos sons em *off*), adensando os conflitos e potencializando o questionamento que o filme propõe sobre essa forma de habitar a cidade entre fronteiras espaciais e sociais cada vez mais inflexíveis.

Referências

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros*. Crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2000.

CHION, Michel. *La audiovisión.* Barcelona: Paidós, 1993.

KRALICH, Susana. "Procesos de urbanización y movilidad cotidiana en la ciudad posfordista. El caso de la región metropolitana de Buenos Aires". Trabalho apresentado na X Jornadas Argentinas de Estudios de Población, realizada de 04 a 06 nov. 2009 na Universidad Nacional de Catamarca. Disponível em: http://www.produccion.fsoc.uba.ar/aepa/xjornadas/pdf/18.pdf.

PÖTTING, Sven. "¡Cada uno tiene la intención de construir un muro!". Amérika. Mémoires, identités, territoires. Dossier Villes américaines du XXI^{ème} siècle: realités et représentations sociales, culturelles et linquistiques. *Haute Bretagne*, n. 09, dez. 2013. Disponível em: http://amerika.revues.org/4391.

RASO, Laura Elina. "El éden cerrado. Segregación espacial y construcción de identidades en las urbanizaciones privadas". *Tópicos del seminario*. Puebla, n. 24, jul./dez. 2010. Disponível em:

http://www.scielo.org.mx/pdf/tods/n24/n24a2.pdf.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado mais negligenciado do nosso ambiente – a paisagem sonora. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

SVAMPA, Maristella. *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados.* Buenos Aires: Biblos, 2008.

Brasília, Alegoria do nosso Desenvolvimento

Raul Lemos Arthuso

> Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas se digo que Brasília é a imagem de minha insônia, veem nisso uma acusação; mas minha insônia não é bonita nem feia – minha insônia sou eu, é vivida, é o meu espanto.
> Clarice Lispector - *Nos Primeiros Começos de Brasília*

Os dois primeiros longas-metragens de Adirley Queirós, *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, preto fica* (2014), trazem a relação entre centro e periferia de Brasília como elemento central. Queirós é um cineasta residente na cidade-satélite de Ceilândia, onde sua obra se ambienta, retratando as ruas, o jeito de falar, a música e a cultura da cidade-satélite. É um universo muito próximo de diversas características de outras periferias de grandes metrópoles brasileiras, mas com o diferencial marcante das especificidades de ter como centro Brasília, capital política e simbólica da nação.

Construída em tempo recorde no interior de um país de dimensões continentais cuja maioria da população encontrava-se concentrada em sua faixa litorânea, Brasília não é uma cidade qualquer:

é a capital de uma sociedade utópica. A nova capital brasileira seria a consagração do otimismo do mandato do presidente Juscelino Kubitschek: Brasil, o país do futuro, cresceria cinquenta anos em cinco, e teria uma nova metrópole como a face material para esse mundo em construção. A "Capital da Esperança", no famoso discurso de André Malraux.

Essa utopia, base do planejamento político e arquitetônico de Brasília, seria a consagração do ideário da arquitetura moderna, no qual a arte deixa de ser reflexo da sociedade para tornar-se instrumento de sua transformação. A arquitetura proporia uma nova metrópole, num modelo mais justo e igualitário, a partir da superação de suas contradições históricas manifestadas nas construções. Como define Anatole Kopp no título de seu livro, o moderno não é entendido como um estilo, mas como uma causa.

Nesse espírito utópico, se dá a escolha do plano piloto de Lúcio Costa, em concurso público, para a nova capital. Como bem se sabe, o formato do plano piloto sempre foi comparado a um avião, mas Lúcio Costa é muito claro em suas intenções sobre o desenho: "[a presente solução] Nasceu de gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal de cruz." (COSTA, 1980, p. 52). Vera Cruz, a "verdadeira cruz", um ato de posse inicial semelhante ao dos colonizadores portugueses quando de sua chegada na América. Brasília nasce do intento de tomar posse –tardiamente– do interior do país, criando uma nova civilização, um "país do futuro".

Logo nos créditos iniciais de *A cidade é uma só?*, um desenho do plano piloto de Brasília forma-se em detalhes na tela. Na banda sonora, um carro se aproxima, diminui a velocidade e estaciona. O motor é

desligado e o plano piloto se completa na tela, aparecendo em sua totalidade o famoso desenho de Lúcio Costa. Então, inesperadamente, o desenho é incendiado, desfazendo-se em chamas, dando lugar à imagem do personagem Zé Antônio. Ele procura alguém enquanto fala no celular, observando a paisagem em busca do lugar que lhe é descrito. A paisagem é erma, um lugar alto do qual é possível observar um vale ainda com vegetação nativa. Após o corte, Zé Antônio está com um homem dentro de uma construção de alvenaria ainda em processo, os dois de costas para a câmera, observando toda imensidão do cerrado a perder de vista. Eles conversam sobre o loteamento da região, oportunidade única para a personagem de Zé Antônio que, descobre-se ao longo do filme, vive de comprar e revender lotes baratos nas cidades-satélites, numa espécie de especulação imobiliária improvisada. Como o homem avisa, esse loteamento é uma chance única, mas é preciso comprar agora, senão nunca mais.

Assim, a ideia de integração numa nova sociedade brasileira como objetivo do plano piloto é colocada em xeque por Queirós. O plano piloto é a pedra fundamental de um processo de exclusão que relegou as populações operárias da construção de Brasília para a periferia, algo iniciado no seu planejamento e continuado ao longo dos últimos anos, sem perspectiva de mudança. *A cidade é uma só?,* com o ato de queimar a "vera cruz" de Lúcio Costa e atentar para a imediaticidade da demarcação do terreno virgem aberto à vista, sinaliza algo urgente em seus dois filmes: a necessidade de uma reintegração de posse no coração do Brasil. Uma posse não da terra: a incipiente obra de Adirley Queirós gira em torno da constituição de uma identidade reprimida pelos discursos oficiais na tentativa de esconder as contradições da metrópole.

Oficialmente, o espaço de Brasília coincide com o do Distrito Federal, abrangendo assim o plano piloto e as cidade-satélites, como um único município. Assim, Brasília é um centro enquanto as cidades-satélites são sua periferia. Essa dicotomia é a base da dinâmica de construção do imaginário dos dois filmes de Queirós: as personagens de seu cinema não vivem no plano piloto e não se sentem propriamente "brasilienses"; sua identidade é outra. É a dialética entre "ser de Brasília" e "não o ser" a energia motora dos dois filmes: a demarcação e revelação desta é fundamental nos filmes.

Então, a partir do resgate da história e de uma vigorosa pesquisa do gestual e da linguagem particulares da Ceilândia e seus moradores, *A cidade é uma só?* e *Branco sai, preto fica* buscam aproveitar do imaginário próprio de Brasília para realizar uma demarcação entre dois espaços: o plano piloto, centro do poder, da burocracia, da opressão e da exclusão; e a Ceilândia –por extensão, toda a periferia de Brasília– com características e sensibilidades próprias. Uma sensibilidade de periferia em oposição a Brasília, alegoria do desenvolvimento desigual da sociedade brasileira.

A cidade é uma só?: correria e rap

Uma identidade não se forja, se faz. Ela não brota dos prédios governamentais nem das interações dos espaços urbanos construídos. Não se fabrica uma identidade como uma capital no meio do nada; ela se faz no decurso do tempo. Por essa razão, tanto *A cidade é uma só?* quanto *Branco sai, preto fica* partem de uma resgate histórico num duplo movimento de cavar o passado para trazê-lo à tona e, então, apropriar-se dele na constituição de identidade.

Em *A cidade é uma só?*, o passado se materializa a partir da

personagem Nancy, moradora da Ceilândia por volta dos cinquenta anos, personagem legitimamente documental do filme, testemunha viva dos eventos que o filme busca revelar: a histórica Campanha de Erradicação das Invasões (de onde advém do radical CEI que dá nome à cidade) que buscava deslocar a população pobre para um lugar mais afastado do plano piloto sob o argumento de lá o governo ter preparado um lugar cujas condições de moradia eram melhores para a população do que os barracos improvisados em locais despreparados das invasões. A campanha foi feita com um forte aparato de propaganda do governo federal – à época sob regime "linha dura" dos militares– para remoção das casas ilegais à margem da cidade, com peças publicitárias no rádio, músicas, propaganda em jornais impressos. Porém, a melhoria prometida na Ceilândia logo mostrou-se apenas mais um discurso vazio das autoridades para esconder as desigualdades sociais de Brasília e manter a beleza visual da capital. Essa história esquecida pela passagem do tempo se torna mais urgente quando, já nos primeiros depoimentos, Nancy revela que fora uma das crianças escolhidas para integrar um coral infantil na gravação de um *jingle* para carros de som da campanha. O passado da Ceilândia a ser redescoberto pelo filme ganha um caráter pessoal, pois a história jogada para debaixo do tapete é parte da vivência de Nancy. Não se trata apenas de uma história para os livros, mas a afirmação da subjetividade dos moradores da Ceilândia ao descobrirem sua origem. O processo de resgate da memória de Nancy é, por extensão, de toda a comunidade.

A trajetória de Nancy no filme é um típico *documentário de busca*, na definição de Jean-Claude Bernardet:

> (...) projetos que partem de um alvo bastante preciso, bastante determinado, mas os cineastas não sabem se esse alvo será ou

> não atingido e não sabem de que forma será atingido. Portanto, a filmagem tende a se tornar a documentação do processo (MOURÃO; LABAKI, 2014, p. 210).

Nancy tenta resgatar documentos sobre sua participação na campanha. Ela se lembra de diversos registros realizados por parte do governo, como ensaios fotográficos, a gravação do *jingle* e uma suposta filmagem, contudo não existe nada desse material em suas mãos. Como estratégia, o filme acompanha Nancy regravando algumas canções da época sobre a Ceilândia, pedindo informações publicamente em um programa de rádio, pesquisando arquivos fotográficos, notícias de jornal e tentando encontrar a suposta filmagem do coral infantil.

Contudo, o esquecimento é o aliado do descaso do governo em relação a suas ações discutíveis: muito pouco material é reencontrado por Nancy. O filme, por outro lado, tem um objetivo claro de reintegrar a posse dessa memória a quem lhe pertence e apesar de se colocar como um documentário de busca, valorizando esse processo de procura, não se contenta com o fracasso. A subversão de Queirós está em romper as barreiras que limitam a busca: no caso, ele refilmará o suposto filme desaparecido da infância de Nancy, remontando, a partir da memória da mulher, o cenário, os figurinos e a *mise-en-scène*, num gesto de generosidade. Aqui se desdobra a cena inicial do filme: a urgente "reintegração de posse" da memória de Nancy só é possível com a existência material do suposto filme. Ao refazer um material perdido, Queirós retira a memória do esquecimento imposto pelo poder central dos governantes do plano piloto.

Evidentemente, esta operação levanta dúvidas quanto ao próprio relato de Nancy. Esta filmagem no passado pode nunca ter ocorrido, sendo mais uma operação ficcional num filme que mistura as naturezas ficcionais e documentais da imagem. Isso pouco importa: o

esquecimento é a arma do poder para naturalizar a opressão. Nancy, pelo gesto do filme, vê agora sua memória viva.

A cidade é uma só? parte desse resgate para colocar duas personagens ficcionais, com narrativas em paralelo, completando as trajetórias do filme ao lado de Nancy: Zé Antônio, homem que vive de uma espécie de imobiliária improvisada, comprando lotes recém-demarcados ou imóveis baratos na periferia para revendê-los por um preço mais alto, um empreiteiro no sentido laico da palavra; e Dildu, copeiro de um órgão público no plano piloto, que funda sozinho um partido político para concorrer às eleições a distrital: o PCN, Partido da Correria Nacional. Mais jovens, é possível deduzir que eles são da primeira geração de moradores nascidos na Ceilândia. Suas experiências de periferia são pura vivência, sendo resultado do processo histórico revelado a partir da busca de Nancy. Dildu e Zé Antônio são, então, no filme o retrato da plena sensibilidade de periferia buscada pelo filme: suas motivações, intenções e sentimentos são transimitidos por uma câmera frontal, sempre na mão e pronta para captar as movimentações, os gestos e os diálogos. Em *A cidade é uma só?,* a composição plástica da imagem se dá a partir da personagem e seu movimento, todos os planos marcados pela presença humana das personagens no espaço, atraindo o interesse do olhar para seu corpo. O equilíbrio do quadro se faz a partir do ator, algo claro numa espécie de refrão visual, que se repete duas vezes (uma em Brasília, a outra na Ceilândia): um plano geral de Dildu afastando-se da câmera, andando em direção ao ambiente. Mesmo com a paisagem dos prédios públicos de Brasília ao fundo, chamando a atenção por sua volumetria pesada, marcada pela simetria das janelas e seu contraste com o planalto a perder de vista, é o andar firme de Dildu, com sua figura particular, que se sobressaem. O elogio desse homem de

periferia e sua sensibilidade frente ao espaço central.

A sensibilidade de periferia se compõe, então, do resgate histórico, deixando marcado duas vivências: uma oficial, registrada, do plano piloto; e outra das cidades-satélites, escondidas pelo poder, jogadas ao terror do esquecimento. *A cidade é uma só?* vai trabalhar sobre essa demarcação, diferenciando suas personagens de Brasília por esse registro frontal da filmagem de suas aspirações, suas falas, seu ritmo e seu movimento. Sua *mise-en-scène* será construída em torno de dois elementos: a "correria" e o rap.

A "correria" é o modo de sobrevivência do homem comum, o "jeitinho", o improviso. Trocando em miúdos, é o presente imediato que se traduz na expressão popular "vender o almoço pra comprar a janta". A "correria" é o mote do partido fundado por Dildu para concorrer às eleições; é o *pathos* da personagem de periferia. Zé Antônio vive de comprar um lote recém-demarcado ou um barraco num beco qualquer da Ceilândia para revendê-lo logo em seguida. Num dos momentos mais interessantes de sua presença, Zé Antônio recebe um telefonema no qual é cobrado pelo cheque de terceiro que repassara ao seu interlocutor. O cheque está sem fundos e Zé Antônio precisa usar sua lábia para postergar o negócio prestes a dar errado. Dildu, por sua vez, trabalha como copeiro em um órgão público no plano piloto e faz sua campanha a deputado distrital nas horas vagas. Dividido entre o dever e a vontade, Dildu precisa arrumar tempo para suas duas tarefas, sobrando pouco para o tempo livre da diversão; seu descanso se dá no longo trajeto de ônibus entre o plano piloto e a Ceilândia.

A "correria" é, também, o movimento constante das personagens nos planos. Se *A cidade é um só?* é um filme bastante intenso isso se deve a uma interação dinâmica entre as personagens sempre em

movimento e à câmera que se desloca junto com elas, pronta para tornar esse movimento constante expressão própria dessas pessoas. Dildu anda pelos amplos espaços públicos de Brasília a pé e desloca-se pelas ruas divulgando sua candidatura; Zé Antônio percorre a Ceilândia com seu automóvel em busca de bom negócio; e Nancy sempre se agita no ritmo da música que canta, ainda que não saia do lugar, ela nunca está propriamente em repouso. Poucas vezes o cinema brasileiro recente conseguiu uma expressão formal tão perfeita de seu objeto como aqui: a movimentação dos corpos no quadro, interagindo com a movimentação da câmera, cria uma *mis-en-scène* de contaminação do movimento do objeto no temperamento da câmera, que expressa perfeitamente o improviso como tônica da experiência de viver do homem de periferia numa metrópole como Brasília. Câmera e personagem estão na "correria".

O rap, por sua vez, é a forma de expressão dos sentimentos guardados pelas personagens. *A cidade é uma só?* é um filme bastante musical, as personagens expressam suas sensações sobre a vivência e sua visão de mundo através da música. Nancy regrava diversas canções antigas com a Ceilândia como tema, incluindo o *jingle* composto pela campanha oficial do governo para convencer as pessoas da remoção para a Ceilândia. Ela redescobre pela música a origem da história da periferia, rearticulando a frieza e eficiência do discurso oficial numa interpretação doce e pueril das canções. O rap aparece, nesse sentido, como uma contraposição ao discurso oficial: Dildu faz um *jingle* para sua campanha em forma não apenas de rap, mas de *gangsta,* um subgênero que enfatiza o lado soturno, violento e malandro da vida no subúrbio. Além disso, entre os raros momentos de tempo livre de Dildu, há um show de rap, onde ele parece inebriado pela diversão, tomado

pelo ritmo e a força das batidas da música; e uma reunião de amigos em volta de uma fogueira durante a noite na qual eles improvisam um rap *a capela*.

Já faz parte do senso comum a ideia do rap como uma "voz dos excluídos". Aqui, esse sentido se amplia como uma "forma dos excluídos". A reapropriação, a colagem e a poesia improvisada, típicas do rap, são incorporadas ao filme. Logo após a cena inicial com Zé Antônio, é apresentado o título do filme e, então, ouve-se o discurso de Kubistchek na banda sonora sobre um plano do interior do carro de Zé Antônio percorrendo a noite na Ceilândia. Enquanto o áudio enfatiza o desenvolvimento possibilitado pela nova capital, a imagem mostra a periferia com ruas de terra, habitações em estado inacabado e a falta de iluminação do lugar, contrastando a promessa com a realidade. Queirós utiliza diversos materiais e registros ao longo do filme para contrapor essa promessa do passado com a exclusão evidente iniciada por ela. A própria montagem de *A cidade é uma só?* se faz de apropriações de materiais de arquivo, de fotografias, de emissões radiofônicas, estruturada numa lógica de aleatoriedade e improviso que emula certas estruturas de jogo do rap.

A cidade é uma só? configura nesse jogo a demarcação de dois espaços distintos, com vivências distintas, identidades distintas. Assim, as personagens, seu cotidiano, seu imaginário e o próprio filme são uma espécie de "reverso de Brasília". O racionalismo extremo do planejamento urbano é contraposto ao improviso do rap e à impressão de aleatoriedade da montagem do filme; o branco do concreto armado das construções se opõe ao vermelho vivo da terra da Ceilândia; a beleza da arquitetura de Niemeyer, admirada internacionalmente, é constratado pela sujeira e a feiúra das casas populares improvisadas da

periferia; a preservação do plano piloto se opõe às demarcações e loteamentos do qual Zé Antônio é artífice. Zé Antônio e Dildu se perdem de carro nas entradas das vias do plano piloto, um sistema viário símbolo do auge o racionalismo urbano; por outro lado, Zé Antônio não tem qualquer dificuldade em percorrer os becos e ruas mal ajambradas da periferia sem planejamento urbanístico. Por fim, *A cidade é uma só?* contrapõe a monumentalidade de Brasília à expressão sincera da sensibilidade de periferia: quando Dildu e Zé Antônio andam em direção à Esplanada dos Ministérios e à Praça dos Três Poderes, os dois debocham dos prédios desenhados por Niemeyer. Se a *arquitetura da razão "*se caracteriza por buscar uma ordem lógica e universal, agradável à razão, que pode ser, no fundo, ilógica, mas é lida como objetiva, funcional e construtiva. É o classicismo em sua versão moderna" (CZAJKOWSKI, 1993, p. 24), *A cidade é uma só?*, como seu reverso, um libelo de uma outra sensibilidade, "em lugar do perfeito, do completo, oferece o agitado, o mutável; em lugar do limitado e concebível, o ilimitado e o colossal. Desaparece o ideal da proporção bela e o interesse não se concentra mais no que é, mas no que acontece." (WÖLFFLIN, 1984, p. 10).

Branco sai, preto fica: corpo, letargia e som

Em *Branco sai, preto fica* também existe uma necessidade de resgate do passado. A diferença reside numa superação do procedimento do *documentário de busca*: em *Branco sai, preto fica* as experiências de vida dos atores não-profissionais, moradores da Ceilândia, são apropriadas como dramaturgia para compôr as tres personagens ficcionais da narrativa – Marquim, Sartana e Dimas

Cravalanças. O filme resgata ações violentas da polícia contra populações negras usando como caso exemplar uma intervenção, nos anos 80, no baile *black* chamado Quarentão. Como consequência dessas ações, Sartana teve sua perna amputada e Marquim ficou paraplégico. Dimas, por sua vez, é um agente do futuro apartado de seu tempo. Então, em *Branco sai, preto fica,* não existe propriamente uma busca pelo passado, pois é um dado marcado fisicamente nos atores: o corpo carrega as feridas, mutilações e amputações do passado causadas pelas desigualdades. A história da Ceilândia está encarnada em seus corpos.

Nesse sentido, é possível dizer que *Branco sai, preto fica* começa onde *A cidade é uma só?* termina. Em *A cidade é uma só?,* o passado precisa ser resgatado para a afirmação do presente com uma possibilidade de futuro diferente. A campanha política de Dildu é uma tomada de poder da periferia para a periferia, quixotesca em certos aspectos, mas consciente de sua necessidade e repleta de expectativa num eventual sucesso. *Branco sai, preto fica* é como o futuro sem esperanças que Dildu não pode

Por outro lado, são obras bastante diferentes uma da outra: o primeiro é um filme diurno, solar, de espaços públicos, alegre, movimentado; o segundo, por sua vez, é noturno, de iluminação artificial, preso ao espaço privado e o submundo, melancólico. *A cidade é uma só?* é um filme do presente, buscando mudar o futuro; no final, quando Dildu, solitário, anda em direção à paisagem improvisando uma canção, à direita do quadro crianças jogam bola num ginásio com suas estruturas à vista, sinalizando um projeto em construção que rompe com a história contada até aquele momento. *Branco sai, preto fica,* por sua vez, é narrado do futuro, como indica a cartela que se refere ao local da ação como "Antiga Ceilândia". Esse futuro é nebuloso, de desespero

e descrença quanto à mudança.

Branco sai, preto fica acompanha três personagens, três homens negros de periferia, marcados de alguma forma pelo passado de violência policial contra populações negras de periferia: Marquim é um DJ preso a uma cadeira de rodas, que vive seus dias vagando pela Ceilândia e suas noites rememorando o som do baile do Quarentão em sua rádio pirata; Sartana tem uma perna amputada e recolhe próteses de pernas em ferro-velhos para reformar e vendê-las na periferia; e Dimas Cravalanças, agente do futuro em missão para descobrir o paradeiro de Sartana, cuja "nave temporal" teve um problema e ele não consegue comunicar-se com o futuro nem voltar para casa. Cada um deles está marcado fisicamente pela exclusão racial e social. As personagens estão apartadas do mundo, do convívio cotidiano, restritas pelos espaços interiores e os aparatos mecânicos que possibilitam seus deslocamento, como a perna mecânica de Sartana, a cadeira de rodas e o conjunto de elevadores da casa de Marquim, ou o container, aqui cumprindo o papel de "máquina do tempo", onde Dimas passa grande parte de seu tempo. Plasticamente, as personagens estão deslocadas na composição dos quadros, com amplo rigor das linhas das grades, dos contornos das janelas, das paralelas metálicas do container, da geometria das construções, jogando os corpos para as laterais do quadro ou recorrendo a uma economia de planos mais fechados que *A cidade é uma só?,* marcando o recorte do ator em relação ao entorno.

A cidade é uma só? é um filme do espaço, *Branco sai, preto fica,* por sua vez, é um filme do tempo. Presas pelas estruturas do espaço – janelas, paredes, grades, porões, containers – resta à *mise-en-scène* respeitar um tempo narrativo inerente às ações das personagens, como os longos momentos do movimento do elevador que serve de porta de

entrada da casa de Marquim, ou a sequência de três planos de observação da chegada dele em casa, nos quais ele desce do carro, prepara sua cadeira de rodas, sobe nela e vai até o elevador.

Então, existe uma certa morosidade que contamina todo o temperamento do filme: o caráter solar de *A cidade é uma só?* dá lugar a um clima nebuloso, com cores frias da fotografia, a maior parte das cenas passadas durante a noite em contraste ao dia dominante do filme anterior. Os amplos espaços externos percorridos pelas personagens no outro filme estão ausentes aqui, a narrativa se desenrolando em espaços fechados, a principal locação do filme sendo o porão da casa de Marquim, onde ele mantém sua rádio pirata e realiza seu plano de sabotagem contra Brasília. A "correria" está ausente, pois a exclusão extrema imposta às personagens leva a uma letargia delas nos espaços internos. O rap, por sua vez, dá lugar à *black music* dos bailes dos anos 80 rememorados por Marquim em sua rádio pirata ao longo do filme. Momentos solitários, em que a música enxarca o filme de uma melancolia em confluência com a morosidade da câmera.

Branco sai, preto fica é um filme de trauma. A melancolia desesperançada de Marquim se transforma em rancor. A revanche afirmativa contra o esquecimento de *A cidade é uma só?* transforma-se em revanchismo contra a repressão do poder central em *Branco sai, preto fica*. Então, "correria" e o rap dão lugar à vingança e ao som ambiente como afirmação da sensibilidade de periferia.

Marquim fabrica em seu porão uma bomba a ser lançada no plano piloto com a ajuda de Sartana. Essa bomba tem uma caráter interessante, pois é construída a partir de sons: Marquim grava músicas de artistas populares da Ceilândia, versos improvisados de rap, ruídos de ambiente da cidade-satélite. Ele realiza uma mixagem fazendo dos

sons uma massa de ruídos beirando o caos. Existe uma forte carga simbólica nessa "bomba de som", pois essa bomba guardada no porão é como a expressão de tudo o que fora interiorizado e marcado no corpo do passado repressivo. É um grito dos excluídos a ser ouvido pela força de seu incômodo. Como *A cidade é uma só?* espelhava-se na forma do rap, aqui a organização se dá como essa massa bruta sonora, mixada pela força individual de suas partes e com uma aparência de desorganização do todo. *Branco sai, preto fica* se fortalece na essência de cada um de seus planos, as partes pulsando muito fortemente pelo trabalho com o tempo enquanto as noções de cena é diluída por longos planos que resolvem as sequências. A fragmentação do rap é substituída pela brutalidade do ruído captado direto da matéria do mundo.

Além disso, as personagens querem reparação: Dimas recolhe provas para processar o Estado brasileiro no futuro por crimes contra as populações periféricas; Marquim e Sartana lançam uma bomba contra o plano piloto. A bomba atinge as torres do Congresso Nacional, partindo o prédio ao meio, e o Museu de Brasília. Filmado através de desenhos a lápis fixos com luzes piscantes sobre o papel e sonorização realista do momento, com sons de explosão e gritos das pessoas, ela é a expressão violenta da melancolia acumulada por todo o filme.

Do Plano Piloto ao Monumento: a penosa construção de nós mesmos

Entre o plano piloto queimado e a destruição do "monumento-Brasília" pela bomba, Brasília se transforma em alegoria do desenvolvimento desigual da sociedade brasileira. Se quando de sua construção, Brasília seria a representação de uma nova sociedade mais

justa, nos filmes de Adirley Queirós, a cidade é o monumento de toda a violência que o resgate histórico dos filmes sublinha. Muito se discutiu sobre a contradição do povoamento do plano piloto e as cidade-satélites ao longo da crítica a Brasília. Nos filmes de Queirós, essa contradição é sintetizada: não é que a sociedade não estava pronta para Brasília; a arquitetura de Brasília é a alegoria perfeita da sociedade que a construiu. Em especial, o Congresso Nacional, símbolo destruído pela bomba ao final de *Branco sai, preto fica*. As duas cúpulas do parlamento, em orientação invertida uma da outra, formam com o anexo uma figura de equilíbrio, mas também alegorizam uma sociedade com dois pesos e duas medidas. O arranha-céu anexo cristaliza o poder que olha de cima e impera sobre eles. A Brasília dos filmes de Queirós foi construída para monumentalizar a sociedade das desigualdades.

Nesse sentido, o desenho de Lúcio Costa para o plano piloto cumpriu seu ideal da posse da terra. A urgência dos filmes de Queirós está em propor uma retomada de posse pela população periférica, num movimento de reação tardio. Não da terra, pois essa já foi tomada, mas de suas vidas, sua histórica, seu imaginário, enfim, seu destino.

A cena mais importante de *A cidade é uma só?* é Dildu cruzando com a carreata da campanha de Dilma Roussef. A máquina política, a quantidade de propaganda, a proporção do poder da candidata oficial do governo é hiperbólica. Dildu, por sua vez, está sozinho. O personagem caminha na direção oposta, desafiando a carreata, ainda que seja possível perceber o assombro de seu olhar. Dilma é Brasília; Dildu, a Ceilândia. Sua candidatura se mostra quixotesca frente à máquina oficial do poder. Ele pode não ser eleito – não sabemos se isso ocorre ou não –, mas Dildu, ao decidir seguir seu caminho apartado da carreata, é regente de seu próprio destino.

Isso se desdobra depois em *Branco sai, preto fica,* na cena imediatamente anterior à explosão da bomba. Dentro do imaginário futurista do filme, Brasília é uma "cidade sitiada", com acesso controlado por passaportes restritos apenas a uma parte privilegiada da população. O processo histórico iniciado no passado da Ceilândia, narrado através de Nancy, ficcionalizado na "correria" de Dildu e Zé Antônio em *A cidade é uma só?* desemboca num futuro incerto: a exclusão histórica das populações pobres em Brasília é levada ao paroxismo. Frente ao contexto de completa exclusão, à margem, ao porão, ao submundo, Marquim põe fogo no sofá onde guardava seus discos, os planos de fabricação da bomba, fotografias, enfim, suas memórias. É um ato violento contra si próprio o apagamento de seu passado. Contudo, existe uma forte afirmação: Marquim assume a frente sobre sua vida, à força, pois somente ele tem o direito de "apagar seu passado". Como a cartela final do filme explicita "Da nossa memória fabulamos nóis mesmo". O cinema de Adirley Queirós se faz de anseios, ações, memórias e ritmos das personagens de periferia em busca de controlar suas vidas. Uma luta de posse do imaginário, ao contrário da terra, eterna, cuja arma mais forte é a afirmação da sensibilidade de periferia – com "correria", rap, *black music*, desejo de vingança, corpo mutilado. Se Brasília é a ápice da *arquitetura da razão,* Queirós arquiteta seus filmes com o ruído incômodo da emoção.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. Documentário de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

COSTA, Lúcio. *Biblioteca educação é cultura*: Arquitetura. Rio de Janeiro: Bloch-FENAME, 1980.

CZAJKOWSKI, Jorge. A arquitetura racionalista e a tradição brasileira. *Gávea*, Rio de Janeiro, n.10, p. 22-35, mar. 1993.

FURTADO, Filipe. Um filme propositivo. *Revista Cinética*, set. 2013. Disponível em http://revistacinetica.com.br/home/a-cidade-e-uma-so-de-adirley-queiros-brasil-2011/. Acesso em: 29-06-2014.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema:* trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

LEONÍDIO, Otavio. *Carradas de razão*: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1942-1951*)*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2007.

PEREIRA, Margareth da Silva. A arquitetura brasileira e o mito. *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 2-21, dez. 1990.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história*: operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte.* São Paulo: Martins Fontes, 1984.

XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio (orgs.). *Brasília* - Antologia crítica. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

X ANÁLISE FÍLMICA: NARRATIVA, IMAGEM E SOM

Un Tigre de Papel (2007), de Luis Ospina, e o lugar dos "documentários de busca" no cinema latino-americano

Lúcia Ramos Monteiro

Introdução

Realizado pelo cineasta colombiano Luis Ospina em 2007, o filme *Un tigre de papel* tem como protagonista um personagem ausente. Pedro Manrique Figueroa, um militante político de esquerda, com atuação não apenas na Colômbia, mas também em outros países, com passagem pela prisão; um ex-hippie, pacifista, que mergulhou na contracultura e no universo das drogas; um globe-trotter e amante inveterado de uma pequena legião de mulheres; um artista autor de colagens e de obras conceituais cujo último feito foi seu próprio desaparecimento. Neste texto, analiso o filme de Ospina numa chave específica: proponho a hipótese de que *Un tigre de papel* interpela toda uma geração de documentários que trabalham as memórias afetivas das ditaduras militares no continente latino-americano, dentro do registro estético que Jean-Claude Bernardet chamou de "documentários de busca". Três características fundamentais que Bernardet identifica nos documentários de busca — o entrelaçamento entre o individual e o

coletivo, o suspense e a performatividade ou jogo — pautarão os pontos analisados neste artigo. No cerne da interrogação que proponho está a tentativa de responder em que medida o filme de Luis Ospina problematiza e elucida de maneira crítica alguns aspectos presentes nesse conjunto de filmes.

Luis Ospina é um dos membros do chamado "Grupo de Cali", coletivo de artistas e intelectuais que despontaram no cenário colombiano nos anos 1960 e 1970, de que também faziam parte Carlos Mayolo e Andrés Caicedo. Luis Ospina estudou cinema na Califórnia e, ainda na década de 1960, realiza seu primeiro curta-metragem, *Vía Cerrada* (1964), em 16mm, sobre um jovem de Cali que toma um trem e se encontra com a própria morte. Em 1971, ele realiza *Autorretrato dormido* (1971), em Super 8, em que se filma por dez horas enquanto dorme, inspirado em uma obra parecida de Andy Warhol. *Oiga vea* (1972) é um documentário em 16mm sobre os "excluídos" dos jogos panamericanos realizados em Cali naquele ano, sobre aqueles que vivem do lado de fora dos estádios; *Cali de película* (1973), em 35mm, traz um retrato visual de sua cidade inspirado em *A propos de Nice* de Jean Vigo (1929).

Seu filme mais radical e mais importante desse período inicial é *Agarrando Pueblo. Los vampiros de la miseria,* realizado entre 1977 e 1978, um dos frutos de sua longa parceria com Carlos Mayolo. Rodado em 16mm, em cores e preto e branco, *Agarrando Pueblo* é um falso documentário, ficção disfarçada de *making of* da filmagem de um documentário, para a televisão alemã, sobre a miséria nas ruas de Cali: prostituição, mendicância, crianças de rua, analfabetismo. Foi a forma que Ospina e Mayolo encontraram para criticar, cinematograficamente, toda uma produção dos novos cinemas latino-americanos, que

conquistavam prêmios internacionais explorando clichês da miséria do continente.

Trinta anos depois de *Agarrando Pueblo,* Ospina realiza *Un Tigre de papel*, que seria também um falso documentário. A diferença é que agora o cineasta troca o formato do *making of* de um documentário de observação pelo formato do documentário de entrevistas, acompanhado por um extenso material de arquivo. O longa tem como figura central um personagem praticamente invisível, Pedro Manrique Figueroa, e como principal evento seu desaparecimento, provavelmente da ordem do irrepresentável. Ao mesmo tempo, a história do personagem se liga a uma série de acontecimentos dramáticos na história da Colômbia. É por exemplo através de seu protagonista que Ospina traz à tona a memória do assassinato, em 1948, de Jorge Eliécer, homem político de esquerda que defendia a reforma agrária e disputaria a presidência do país. Por outro lado, a ambiguidade que o filme sustenta sobre a real existência de Pedro Manrique Figueroa desloca a questão do *testemunho* e do uso de *imagens de arquivo*[292], apontando ao mesmo seus clichês e seus limites e sua necessidade, ou seja, a necessidade de um trabalho de luto coletivo diante de um corpo ausente. Antes de aprofundar essa discussão, é necessário definir o termo "documentário de busca" e discutir algumas de suas características.

Documentários de busca

Cunhada por Jean-Claude Bernardet em seu estudo sobre os filmes *Um passaporte húngaro* (2003), de Sandra Kogut, e *33* (2004), de Kiko Goifman, a expressão "documentários de busca" acabou por revelar-se

profícua, muito embora o próprio Bernardet a tenha considerado "bastante imprecisa e vaga". Num trabalho que contou com a colaboração de Kogut e Goifman, Bernardet encontrou no termo sua estratégia para articular os dois filmes, que "partem de um alvo bastante preciso, bastante determinado, mas os cineastas não sabem se esse alvo será ou não atingido, não sabem de que forma será atingido" (BERNARDET, 2005, p. 209-210). Tratava-se, portanto, de filmes baseados em projetos pessoais, sem roteiro pré-concebido e abertos ao imprevisível e que compreendem, em sua fatura, a documentação do processo. Embora no tempo da montagem a busca já tenha sido concluída, os dois filmes mantêm o tom processual, de modo que a narrativa se constrói junto com o filme.

Na última década, trabalhos publicados não só no Brasil, mas também em países como Argentina e Colômbia, vêm referindo-se a Bernardet e empregando a expressão "documentários de busca" para abordar um conjunto de filmes consideravelmente vasto. Não existe unidade temática entre os títulos desse conjunto, ou seja, cada um dos documentários que vêm sendo qualificados como "de busca" põe em cena uma busca muito particular, pessoal, e a expressão de Bernardet tem sobretudo a função de identificar uma estratégia de construção fílmica na qual o documentário se associa a narrativas de suspense e investigação. No entanto, não se pode negar que as características de construção dos documentários de busca têm sido notadas de maneira pungente nos documentários que trabalham com a memória das ditaduras militares na América Latina, sobretudo em filmes que adotam a perspectiva de herdeiros e familiares de militantes "desaparecidos".

Assim, essa categoria em constante formação e transformação dos "documentários de busca" exibe fronteiras movediças e cambiantes e,

pouco a pouco, ganha novos contornos. Algumas das possibilidades de coerência apontadas por pesquisadores que se debruçam sobre esse conjunto se apoiam em características muitas vezes não previstas por Bernardet. Seliprandy (2013, p. 6), em seu trabalho sobre o que chama "subgênero continental" dos "documentários de filhos de ex-guerrilheiros", lança a hipótese de que a ressurgência do qualificativo empregado por Bernardet no título do longa *Diário de uma busca* (2010), não seria mera coincidência, mas afirmaria a inserção do documentário de Flavia Castro numa tendência autobiográfica em voga, fato para o qual a expressão de Bernardet já chamava atenção. Entre outros documentários que fariam parte desse "conjunto interseção" entre os "documentários de busca" e a temática das memórias afetivas dos tempos de chumbo das ditaduras latino-americanas, podem ser citados o argentino *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), e o brasileiro *Os Dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), além do próprio longa de Flavia Castro e de muitos outros títulos.

Em primeiro lugar, é preciso ressaltar o **entrelaçamento** que os documentários de busca produzem entre a individualidade dos personagens-realizadores e a abrangência coletiva das histórias que constroem, o mais pessoalmente subjetivo e o mais agudamente político, a micro e o macro, dando voz a "silêncios históricos e pessoais", para retomar a bela expressão usada por Maria Clara Escobar no diálogo com seu pai em *Os Dias com ele*.

A segunda característica dos "documentários de busca" que merece ser destacada é o **mistério,** presente em alguns casos através da adoção de **códigos do cinema de suspense** e do filme *noir*. Kiko Goifman, por exemplo, inclui em sua montagem entrevistas que ele realiza com detetives, cujos ensinamentos o cineasta parodia, comenta

e transforma. É, também, a narrativa de suspense que preside a construção de *Diários de uma busca*.

Por último, mas não menos importante, está a presença da **atuação** nesses filmes, algo que Jean-Claude Bernardet chama de "jogo" (2005) e que estaria na base do que Bill Nichols (1991) chama de "documentário performativo". Ou seja, cria-se um dispositivo que parte da experiência pessoal e subjetiva do realizador, que se torna, assim, um dos protagonistas de seu filme, apareça ele ou não dentro do quadro. Esse jogo, essa performatividade se coloca em cena de maneira notável em *Los Rubios*. Não se trata apenas, para Albertina Carri, de protagonizar uma investigação sobre as atividades e o paradeiro de seus pais, mas de expor os mecanismos dessa busca e problematizá-la, resistindo com fineza e humor à tentação narcísica e à lamentação.

Entrelaçamento: o histórico e o pessoal

Já no primeiro minuto do filme, Ospina enlaça propositalmente a história individual de Manrique a acontecimentos da história mundial. A abertura de *Un tigre de papel* dá conta de alguns dos acontecimentos mundiais que marcaram 1934, ano de nascimento do protagonista: o assassinato do rei Alexandre I da Iugoslávia, em Marselha; o primeiro congresso de escritores da União Soviética, em que Stalin declara que os escritores "devem conhecer a vida para representá-la verdadeiramente e não academicamente", colocando os postulados do realismo-socialista; na China, o exército comunista liderado por Mao Zedong e Zhou Enlai inicia a Grande Marcha em direção ao norte, fugindo da perseguição do Kuomintang. São acontecimentos que indicam um estado do mundo e, mais precisamente, um estado do comunismo no mundo.

Em seguida, ouvem-se os primeiros depoimentos, em que os entrevistados falam sobre a suposta presença de Manrique no dia do assassinato de Jorge Eliécer Gaitán, em abril de 1948. Político e advogado colombiano, ele havia sido prefeito e ministro e, em 1948, era candidato do Partido Liberal à presidência da República, que, por seu apelo popular e junto à classe média, despontava como favorito às eleições de 1949. Sua morte, em 1948, dá início a uma onda de protestos, conhecida como El Bogotazo, que é, por sua vez, considerada a origem da guerra civil colombiana, que se estenderia pelas décadas seguintes.

Dados esses dois inícios contextualizantes, a narrativa se organiza de maneira cronológica, abordando as diversas fases da vida do protagonista. Essa divisão por etapas relaciona, em cada uma delas, informações da vida pessoal de Pedro Manrique Figueroa com acontecimentos e situações que marcaram a política e a cultura colombianas e mundiais. A divisão da vida e da obra de um personagem como Manrique em fases tem clara inspiração nos livros de história da arte e nas fases da produção de pintores como Picasso e Goya. Fala-se de seu trabalho colando e descolando anúncios em bondes, origem das colagens artísticas que ele faria no futuro; de seu período revolucionário, em que teria passado pela China e pela União Soviética; da época em que era visto o Parque da Independência (chamado de Parque da Dependência em função da frequentação de drogaditos); e, finalmente, do desfecho de sua carreira artística. Como é praxe em documentários que tratam de um personagem ausente (dos musicais aos políticos), a montagem inclui depoimentos de ex-mulheres, da provável filha, de amigos e conhecidos. Há certo consenso com relação ao desaparecimento de Manrique, provavelmente em 1981: ele é

encarado como sua última realização artística. Quanto ao restante, é fato que muitas informações divergem e que as lacunas acabam por ser mais significativas do que os excessos.

De Caicedo a Manrique Figueroa: o mistério do desaparecido

Do ponto de vista estilístico, o filme sobre Pedro Manrique Figueroa lembra um documentário anterior de Luis Ospina: *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986), primeiro longa-metragem que o cineasta rodou em vídeo (em u-matic), dedicado ao escritor Andrés Caicedo, amigo de Ospina e também integrante do Grupo de Cali. Caicedo dirigiu o cineclube da Ciudad Solar e foi também autor do filme inacabado *Angelita y Miguel Ángel* (1971), cujas imagens Ospina recupera e integra em sua montagem, acompanhando-os da fala de seus atores e colaboradores, quinze anos mais velhos. Quando esse documentário-retrato é lançado, em 1986, fazia quase dez anos que Caicedo se suicidara, aos 25 anos de idade.

Andrés Caicedo, unos pocos buenos amigos marca a adoção, por Luis Ospina, do vídeo, instrumento libertador que lhe permite trabalhar com equipes menores, orçamentos reduzidos e um manuseio mais direto dos materiais. O filme sobre Caicedo se inicia com a figura de uma entrevistadora de rua, com microfone à mão, que pergunta aos passantes se eles sabem quem foi Andrés Caicedo, e a facilidade com que interage, na rua, não é sem paralelo com a ode à mobilidade que o gravador Nagra e a câmera de 16mm ofereciam a Jean Rouch e a Edgar Morin em *Crônica de um verão* (1961). A maioria dos populares entrevistados não conheciam Caicedo. Dentre os que dizem conhece-lo,

um afirma que foi um “nadaísta”; outro, que foi um “guerrilheiro”.

No contexto geral da obra de Ospina, a passagem ao vídeo marca a adoção da técnica da colagem. Com ela, o realizador passa a associar, em suas montagens, arquivos fílmicos de diferentes épocas, compostos de cinejornais e de ficções, de material gravado por ele próprio, por seus amigos e por cinegrafistas desconhecidos, além de fotografias, recortes de jornal, músicas, desenhos, reproduções de obras de arte etc. Em *Un tigre de papel,* a colagem exercerá um papel fundamental, não só porque aparece como figura de estilo fundamental no alinhavo da montagem, mas também porque está no cerne da atividade artística exercida pelo protagonista.

Pode-se dizer, portanto, que em *Un tigre de papel* Ospina retoma a prática da colagem de materiais fílmicos, fotográficos e visuais de natureza heterogênea, e também a estrutura centrada em um personagem ausente que havia criado em *Andrés Caicedo, unos pocos buenos amigos.* O mistério é, nos dois filmes, estruturante. Se no longa de 1986 o mistério a ser desvendado eram as razões do suicídio de Caicedo, no filme de 2007 o mistério envolve o desaparecimento do protagonista. Ambos personagens são ao mesmo tempo heróis e anti-heróis, vitoriosos e fracassados em seus percursos. Para os entrevistados, seus contemporâneos, falar desses personagens é exercitar a nostalgia, rememorar a própria juventude, as lutas perdidas ou abandonadas, os ideais e as vitórias.

Mas, enquanto as fotografias de Caicedo aparecem reiteradas vezes no filme de 1986, no de 2007 Manrique é praticamente invisível: nas poucas fotos atribuídas a ele, seu rosto é dificilmente identificado, encoberto pela sombra ou recortado.

Quando comecei a trabalhar sobre *Un Tigre de papel*, já sabia que

Manrique era um personagem fictício, que *Un tigre de papel* é um "falso documentário". Em seu livro *Le documentaire et ses faux-semblants,* François Niney distingue os "falsos documentários" dos *mockumentaries* ou *documenteurs,* título de um filme de Agnès Varda, que talvez pudéssemos traduzir por *documentiras*. Enquanto os "falsos documentários" esconderiam suas estratégias de ficção e, na linhagem das atualidades reconstituídas e do ilusionismo de Méliès, tentariam fazer-se passar por verdadeiros, os *mockumentaries* e *documenteurs* diriam verdades *através* de recursos ficcionais, sem, no entanto, esconder a mentira.

"Contrariamente à manobra fraudulenta, o *documentira* engana para melhor desenganar, do mesmo modo que a ilusão de ótica só é admirada e admirável quando é reconhecida como tal, ou seja, quando funciona como uma desilusão de ótica", escreve Niney. "O documentira se opõe ao falso documentário porque visa, mais ou menos explicitamente, a fazer o espectador duvidar de sua própria crença nas formas fílmicas que se passam por sérias, por provas da realidade e da verdade" (NINEY, 2009, p. 158-159, tradução da autora).

A crítica ao realismo cinematográfico apoiado no documentário já havia presidido a criação de *Agarrando Pueblo,* em 1977, a que me referi no início deste texto de maneira apressada, como um "falso documentário". Mas o filme é mais complexo do que isso. Mayolo e Ospina produziam cinematograficamente uma crítica ao cinema que fazia sucesso na Europa ao denunciar a miséria do continente latino-americano, o subdesenvolvimento tipo exportação — produções colombianas mais conhecidas, como *Chircales* (Marta Rodríguez e Jorge Silva, 1972), que veio antes, e *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998) que veio depois, constituem, ao olhar do observador atual, o

contra-campo desse filme de 1977. Além disso, em *Agarrando pueblo,* Mayolo e Ospina já faziam, em certa medida, um tipo de autocrítica. Com *Un tigre de papel,* essa autocrítica adquire uma outra dimensão, já que o formato criticado é exatamente o mesmo usado por Ospina no filme sobre Caicedo.

É possível classificar *Un tigre de papel* na categoria dos "falsos documentários"? Na entrevista com Luis Ospina que constitui o bônus da edição brasileira do DVD, nos trabalhos de pesquisadores como Lina María Barrero, da Universidade Católica do Chile, Alvaro Villegas Vélez, da Universidade Nacional da Colômbia em Medellín, ou ainda Felipe Gómez, da Carnegie Mellon University, de Pittsburg, e nos próprios textos de Luis Ospina, fica claro seu gosto pelo "*cinema mentiré*", em oposição ao "*cinema vérité*" que Jean Rouch e Edgar Morin criam com base no kino-pravda de Dziga Vertov. Não haveria portanto razão para suspeitar da existência *real* de Manrique, não haveria ambiguidade nesse sentido.

Por outro lado, artigos de jornal e publicações eletrônicas mencionam exposições das colagens de Pedro Manrique Figueroa, em diferentes galerias e instituições culturais da Colômbia. Tais informações fazem o espectador duvidar. Até onde vai a invenção na vida e na obra de Pedro Manrique Figueroa? Estaria a mentira de *Un tigre de papel* em nos fazer duvidar da existência de um personagem real? Para retomar os termos com que Arthur Omar gosta de se referir a seu *Triste Trópico, Un tigre de papel* não seria então um falso documentário, mas um "falso filme de ficção"[293].

O fato é que Luis Ospina arregimentou um grupo de colaboradores que mentiram com muita verdade. Os entrevistados foram convidados a pensar em pessoas que conheceram e que tiveram

trajetórias parecidas com as de Manrique: todos conheceram alguém como o artista. As colagens, que junto com o material proveniente de cinejornais, dão legitimidade à montagem, foram elaboradas por Lucas Ospina, sobrinho do cineasta e primeiro 'inventor' do personagem. Ele usou técnicas analógicas, ou seja: cola e tesoura. Para se ter uma ideia da precisão da mentira, Ospina contou-me ter encomendado à artista Karen Lamassonne uma série de colagens, que no filme aparecem como as obras falsamente atribuídas a Manrique, de estilo portanto efetivamente distinto das do 'verdadeiro' Manrique.

Performatividade

Todas essas manobras revelam uma adesão total do cineasta e de sua equipe ao que Jean-Claude Bernardet chama de "jogo". Embora Ospina não apareça no quadro, ele exerce um papel performativo, e não só porque sua voz é ouvida inquirindo os personagens.

A realização do filme faz existir a figura de Manrique, apesar de sua ausência imagética. Ao manusear o material de arquivo, ao entrevistar os contemporâneos do personagem, Ospina acaba por produzir um autorretrato que, por um lado, é geracional e, por outro, tem dimensões pessoais. Todo retrato é um autorretrato, e todo retrato substitui uma ausência por uma presença, conforme afirma o filósofo francês Jean-Luc Nancy (2000, p. 53). Nesse sentido, pode-se pensar no quanto de Ospina existe na figura de Pedro Manrique Figueroa: o cineasta viveu e presenciou boa parte dos acontecimentos da vida de Manrique — ainda que seja um pouco mais novo do que ele. E vem praticando a colagem desde que começou a trabalhar com vídeo.

As rusgas da memória e o desaparecido

É uma experiência em certa medida frustrante examinar, hoje, o filme que Ospina dedicou a Andrés Caicedo. Ainda que haja fotos do escritor, que trechos de seu filme sejam exibidos, que sejam lidas passagens de seus livros e cartas, o personagem permanece ausente do filme. Embora ofereça a possibilidade do reverso, o cinema não é capaz de animá-lo, de fazer um personagem morto reviver, de concluir o filme que ele deixou inacabado, de explicar o motivo de seu suicídio ou de anulá-lo.

Nesse sentido, o desaparecimento — último gesto artístico de Manrique, depois de tentar doar-se a um museu nacional da Colômbia — é o avesso verdadeiro do aparecimento da imagem de Caicedo no filme de 1986. É pela ausência de Manrique que Ospina expõe de maneira absolutamente verdadeira as rusgas da memória, as limitações do testemunho e as pontes cortadas do passado. Fica evidente a porção idealizada da nostalgia.

É por isso que *Un tigre de papel* talvez possa ser visto como um comentário paródico sobre os documentários de busca que têm como foco uma investigação em torno de um personagem ausente, desaparecido. O desaparecido ou o ausente sobre quem se fala é como uma tela em branco sobre a qual se projetam idealizações, desejos, frustrações. Sejam elas épicas ou trágicas, as narrativas protagonizadas pelo desaparecido serão sempre inconclusas e imprecisas.

Independente do sucesso ou fracasso que motivam a investigação dos documentários de busca, eles talvez nunca possam preencher de fato as lacunas que o passado deixou. Não poderão revelar o que ficou de fora da fotografia recortada, ou embaixo da colagem.

Com *Un tigre de papel*, Ospina homenageia uma série de desaparecidos colombianos e também um precursor alemão, o artista Kurt Schwitters, que nasceu em 1887. Para Schwitters, a colagem, na década de 1920, era uma metáfora da reconstrução depois da catástrofe. Em um texto dos anos 1930, ele descreve sua iniciação à arte da colagem, depois da Primeira Guerra Mundial: "É possível criar com o lixo e foi isso eu fiz, colando os dejetos uns aos outros. Tudo estava destruído e era preciso construir o novo a partir dos escombros".

Referências

BARRERO, Lina María. "De la historia del collage a un collage de la historia. Apuntes sobre *Un tigre de papel* (Luis Ospina, 2007)". In: *La Fuga,* http://www.lafuga.cl/de-la-historia-del-collage-a-un-collage-de-la-historia/649.

BERNARDET, Jean-Claude. "Documentários de busca: *33* e *Passaporte húngaro*". In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real.* Cosac Naify, São Paulo 2005.

ELIAS, Norbert. *Engagement et distanciation.* Paris: Fayard, 1993.

GÓMEZ, Felipe. "Short film and documentary third cinema in Colombia: the case of Luis Ospina". Disponível em: www.luisospina.com.

NANCY, Jean-Luc. *Le regard du portrait.* Galilée, Paris 2000.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality*: issues and concepts in

documentary. Bloomington: Indiana University Press, 1991

NINEY, François. *Le documentaire et ses faux-semblants.* Paris: Klincksieck, 2009.

OSPINA, Luis. Apuntes para un falso documental. *Palabras al viento*: mis sobras completas. Aguilar, Bogotá, 2007, p. 97-100.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Tome I. Paris: Seuil, 1983.

SELIPRANDY, Fernando. "Documentários de filhos de ex-guerrilheiros: intimidade e outras dimensões". XXVII Simpósio Nacional de História. Conhecimento histórico e diálogo social. Anpuh, julho 2013, disponível em http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364350833_ARQUIV guerrilheiros.pdf.

VILLEGAS VÉLEZ, Álvaro. "Cinéma mentiré: montaje, reflexividad y crítica en *Agarrando pueblo* y *Un tigre de papel*". III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, AsAECA 2012.

VERNET, M. Le personnage de film. *Iris revue de théorie de l'image et du son,* n. **7**, 2º semestre de 1986.

De O Invasor a Trabalhar Cansa: Experiência Urbana e Capitalismo Tardio em uma Sismografia Possível dos Anos Lula

Kim Wilheim Doria

Tanto no nível dramático-narrativo quanto no da representação, *O invasor* (Beto Brant, 2002) e *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011) apresentam uma nova configuração à dinâmica da luta de classes: da explicitação em *O invasor* ao recalque em *Trabalhar cansa*, temos personagens pobres que não procuram justiça social nem estão destinados à tomada do poder (como outrora no imaginário cinematográfico brasileiro), mas tão somente a ascensão social e a inclusão no universo de consumo e de trabalho. Esses projetos individuais (ou simplesmente não coletivos) de aburguesamento parecem responder a um cenário histórico, estruturado por um sistema midiático global, em que a existência se apresenta simbolicamente articulada à possibilidade de consumir, oprimir (*O invasor*) e ser oprimido (*Trabalhar cansa*). Se no filme de Beto Brant o matador que vem da periferia *quer* poder mandar, no longa de estreia de Rojas/Dutra os personagens *precisam* poder trabalhar. A aporia, que ganha contornos desesperados e paranoicos em *O invasor*, torna-se assustadoramente ordinária em *Trabalhar cansa*.

A década que separa os dois filmes (2002-2011) foi marcada por um momento determinante na história do Brasil: a eleição (e reeleição) do presidente Luís Inácio Lula da Silva (Partido dos Trabalhadores), passagem que parece sintetizar um processo iniciado no período de distensão política da Ditadura Militar (posteriormente "abertura"), com a consolidação de uma hegemonia lulista (inclusão social via consumo, atenuação dos conflitos sociais, desmobilização política, "paz e amor" etc.) e o encontro do país com o mercado global, no qual o capitalismo tardio dos "novos tempos" incorpora o "jeitinho brasileiro" em sua dinâmica estrutural. Se entendermos a história recente do Brasil como a da periferia do capital tornada centro motor (ou "olho do furacão"), a análise dos filmes permite lançar luz sobre uma dinâmica que é ao mesmo tempo local e global. Os filmes buscam narrar histórias "universais", mas têm seus projetos dramatúrgicos contaminados pela resistência da matéria histórica a se adequar às convenções do gênero cinematográfico. É a dinâmica específica das obras, elaborada sobre a tensão entre forma simbólica (global) e experiência brasileira, que produz um senso de "universalidade material" no qual narrar o Brasil é narrar o "estado de coisas" atual.

Pensar o funcionamento do sistema capitalista, como fazem os filmes (de forma intuitiva [*O invasor*] ou metodológica [*Trabalhar cansa*]), é fundamental em um momento histórico marcado pela ausência de grandes narrativas utópicas e elaborações alternativas a um modelo em essência autodestrutivo (pois expansivo e excludente a um só tempo). Assim, pensar a ficção contemporânea se apresenta ao mesmo tempo como uma forma de pensar as novas configurações das utopias do presente, em uma discussão que recupera os argumentos de Fredric Jameson em *Brecht e a questão do método* quanto à atualidade

do projeto estético de Brecht como metodologia de investigação do mundo, preocupada com as "coisas novas e ruins".

Em *O invasor*, terceiro longa-metragem de Beto Brant, a cidade de São Paulo é apresentada como cenário de um *thriller* policial marcado por traições, paranoia, assassinatos e seduções, no qual os personagens cambaleiam entre baladas, escritórios, prédios em construção, motéis e mansões. Dois sócios de uma empreiteira (Ivan e Giba) encomendam a morte de um terceiro (Estevão) devido a uma discordância a respeito de uma grande oportunidade de negócio, tão rentável quanto ilícita. Após a execução do trabalho, Anísio, o matador, invade o espaço onde não era esperado: desrespeitando as convenções de discrição próprias à prestação desse tipo de serviço, assim como as convenções do gênero cinematográfico (segundo as quais o personagem do assassino de aluguel, secundário, deveria se manter à margem da trama), começa a ultrapassar os limites socialmente estabelecidos entre a sua periferia marginalizada e o centro dos empresários, apropriando-se de um espaço e de uma posição social que lhe foram sempre negados. Essa analogia entre os níveis dramático e discursivo foi apontada por Eduardo Valente, quando da estreia da obra:

> Se a realidade surge nele [no filme], discutida e onipresente, não é porque ele se pretende *a priori* como um tratado sobre ela, mas sim porque ela é tão forte que torna-se inescapável. O mundo exterior invade a trama pretensamente "policial" assim como o faz o personagem de Paulo Miklos [Anísio], pois o verdadeiro "invasor" do filme é o Brasil (VALENTE, 2002).

É na tentativa de narrar uma trama "universal", inscrita na chave do gênero policial e do melodrama, que o filme de Beto Brant acaba por tematizar o urbano e violento Brasil atual, que resiste às convenções cinematográficas para contar a sua história, em uma explicitação dos

conflitos sociais rara no cinema brasileiro contemporâneo. Evidenciando o paradoxo de uma sociedade em que uns vivem às custas dos outros, mas na qual todos querem a mesma coisa – respondendo a um imperativo de bestial competição individual por um lugar ao sol –, essa representação da dinâmica urbana faz-se alegoria nacional em um momento histórico de encontro do país com o mercado global, acabando por tratar da lógica da exploração capitalista em si. Quando Anísio, cortejando Marina (filha e herdeira do empresário que ele executara), leva-a para passear, há uma sequência de imagens da cidade que parte do espaço social do "bairro nobre" da menina e segue para a "periferia marginal": aqui, a montagem elabora uma continuidade[294] entre os polos que evidencia uma relação incestuosa das classes (uma vez mais, nos níveis dramático e discursivo), elaborando uma dinâmica de complexa interconexão entre centro e periferia como forma elementar da cidade e do capitalismo contemporâneos. Cabe ressaltar a postura de consciente exterioridade assumida pelo cineasta ao representar esse espaço que não é o seu, de "cotidiano difícil" (ressaltado pela trilha sonora, em que *rap* e *hip hop* assumem a forma de comentário épico, ao mesmo tempo que marcam a presença dos "outros").

O filme opera em uma tensão entre o registro naturalista e o expressionismo, incorporando esteticamente a potência desestabilizadora do marginal, esse "outro de classe" encarnado na figura de Anísio, cujos excessos de seu ator (Miklos), contrastados com as performances esquemáticas dos empresários interpretados por Marco Ricca e Alexandre Borges, "ressaltam-lhe a condição de objeto estranho em cena, como a figura do pesadelo da elite paulistana que é" (FURTADO, 2005, p. 123). A obra inscreve-se, assim, em uma tradição

cinematográfica que problematiza a relação entre o cineasta de classe média e a representação da alteridade social, tendo a atuação de Miklos como uma "apresentação na corda bamba" (FURTADO, 2005, p. 123) que busca resolver a questão ao intensificá-la.

Refletir sobre a representação da experiência urbana e a dinâmica das cidades se apresenta, assim, como espaço privilegiado de reflexão acerca da dinâmica social e política do sistema capitalista enquanto tal. É na materialidade concreta da experiência social urbana de São Paulo que *O invasor* promove uma crítica (entendida aqui como descrição) totalizadora da sociedade, identificando a lógica da cidade com a do funcionamento do capitalismo. Esse movimento inspira uma investigação de toda uma tradição de filmes urbanos, em que se pode averiguar aspectos originais do cinema contemporâneo: de *São Paulo Sociedade Anônima* (Luiz Sergio Person, 1965) até *A cidade é uma só*? (Adirley Queirós, 2011), vale ressaltar a relevância da história do cinema paulista e, mais recentemente, do cinema pernambucano, para esta vertente estética.

Em um corte seco, passemos a *Trabalhar cansa*, filme realizado dez anos depois de *O invasor*. Encontramos pontos de encontro formais e temáticos no que diz respeito à tematização dos conflitos sociais do Brasil em alegoria fruto da incorporação da matéria histórica na dinâmica estética. Contudo, enquanto o Brasil "invade" a dramaturgia de Brant, em uma crítica totalizadora *intuitiva* da sociedade, o movimento totalizador de Juliana Rojas e Marco Dutra se apresenta como *método* (próprio às experiências desenvolvidas pelos dois cineastas com o teatro épico da Companhia do Latão). A narrativa se propõe a pensar a dinâmica capitalista no país a partir de um conto exemplar que tematiza o mundo do trabalho dos "novos tempos",

situado entre a formalidade, a informalidade e o desemprego.

Em uma São Paulo despojada de suas particularidades (apesar de a história se passar claramente na capital paulista, esta é apresentada como "cidade global", familiar à experiência urbana de qualquer grande cidade do capitalismo globalizado), acompanhamos os esforços de uma dona de casa de classe média para realizar seu sonho de abrir um negócio (um mercadinho), enquanto o marido recém demitido procura um emprego e a nova empregada doméstica busca se adaptar aos caprichos de sua profissão, sem perder de vista os próximos passos de sua carreira.

O que move os personagens não é o dinheiro (e o poder dele advindo, como em *O invasor*), mas a possibilidade de explorar e ser explorado, de movimentar-se: os personagens se esforçam para manterem-se ativos no mercado de trabalho, inseridos em uma representação marcada pela paralisia e pelo esquematismo da decupagem que faz de sua própria permanência em quadro um desafio. Essa "regra do jogo" estético está além de suas percepções, e dela se encontram tão alienados quanto das regras do jogo do mundo do trabalho em que se inserem no nível dramático. À parte seus esforços, os personagens estão estruturalmente submetidos ao papel de peões em um tabuleiro, em um processo predeterminado e repetitivo de circulação de mercadorias. O senso cíclico é salientado pelo mercadinho que passa de dono em dono, pela procura de emprego e pela reposição da exploração social no país (em um resgate da tradição dos oprimidos na história do Brasil: do negro, do índio, do escravo e da empregada doméstica). Todos esses processos se apresentam como uma constante ameaça que toma a forma de maldição, de uma condição à qual estamos sujeitos, naturalizada como força do destino. A aporia,

feita cotidiano em uma era de expectativas decrescentes.

Não existe aqui a violência urbana (como no filme de Brant), pois a maior violência não está nos embates entre indivíduos, mas no próprio jogo ao qual estamos todos submetidos – que se apresenta como inescapável e indiscutível, embora não menos desconfortável. Em uma obra marcada por assombrações e criaturas sobrenaturais, *o horror não está no horror*[295], mas nas passagens apresentadas entre as sequências marcadas pelo insólito: no cotidiano e na normalidade. Assim, os menores gestos são dotados de um senso histórico catastrófico de "documento da barbárie". É a partir da crítica à naturalização do horror que o filme opera sua maior originalidade: a arbitrariedade com a qual a obra transita entre diferentes gêneros cinematográficos (horror, drama social, comédia de costumes etc.), em uma indefinição estrutural na qual acaba por operar em todos e em nenhum, é aceita com naturalidade pelos personagens (ao mesmo tempo que estranhada pelo espectador). Esse movimento de aceitação é análogo ao de competidores se movendo em um jogo que muda constantemente suas regras, tal como se configuram os processos seletivos e o mercado de trabalho tematizados pelo filme. Essa incorporação do arbitrário na forma fílmica inscreve na dinâmica da obra o encontro da experiência social brasileira[296] com os novos tempos do capitalismo (da flexibilidade, adaptabilidade e sobrevivência na "selva da cidade"). Assim, o traço nacional ganha ares globais e vice-versa: a transitoriedade na qual os personagens se movem entre as esferas privada (família) e pública (mercado), de forma altamente contagiosa (uma não existe sem a outra), parece se apresentar não apenas como uma particularidade do "homem cordial" brasileiro, mas também como uma tendência do capitalismo contemporâneo.

Em “Imagens em conflito”, João Moreira Salles afirma existir “uma tradição brasileira, trágica, de silêncio visual sobre a violência” (SALLES, 2005, p. 85) no que diz respeito tanto à produção quanto à reflexão. *O invasor* e *Trabalhar cansa*, ao tematizar os conflitos sociais no país, parecem responder a esse silêncio (seja pela explicitação, seja por evidenciar a violência inscrita na “normalidade”). Em artigo presente na mesma coletânea, Esther Hamburger remete ao debate “sobre como representar a violência e a pobreza no Brasil sem reproduzi-las” (HAMBURGUER, 2005, p. 208) como fundamental para se compreender as disputas em jogo na produção contemporânea. Tal debate parece apontar para *Cineastas e imagens do povo*, de Jean-Claude Bernardet (2003), obra de importante contribuição à tematização da complexa relação entre o cineasta e seu Outro. A partir da análise de documentários produzidos durante o período da Ditadura Militar[297], Bernardet constatou que a alteridade social era feita objeto do discurso do cineasta (sujeito enunciador) justamente em suas tentativas de “dar voz ao povo”. A distância social entre o cineasta de classe média e a figura do pobre parece se recolocar com força na produção do presente, “sensível à permanência da assimetria de poder a separar o homem com a câmera de seu interlocutor-personagem” (XAVIER, 2012, p. 10). Nesse sentido, é notável a forma como *O invasor* e *Trabalhar cansa* evidenciam as tensões decorrentes dessa relação justamente ao configurar suas narrativas do ponto de vista de personagens de classe média (identificados com os cineastas e com seu público) em contato com o Outro, sem fazer uso de personagens mediadores (comuns a um cinema produzido na mesma época, que busca amenizar a tensão mobilizando um senso geral de conciliação próprio a personagens pobres com “caráter de classe média”).

Esse senso de conciliação, ao qual os filmes aparentemente se contrapõem, parece próprio às configurações assumidas pela esfera da política brasileira nas décadas de 1990 e 2000. Em um período de elaboração do espírito democrático neoliberal no país, reina a noção de governabilidade e coalizão na qual as diferenças são postas de lado e os conflitos, contornados. O Governo Lula (2003-2010), "de esquerda, a favor de tudo", parece ter consolidado esse movimento no âmbito cultural internacional, universalizando seu discurso simbólico de inclusão social via consumo e flexibilização do mundo do trabalho, tendo contribuído para a *brasileirização* do capitalismo global (sobretudo a partir da crise econômica que se abateu sobre o Norte em 2008). Segundo Tales Ab'Sáber (2011, p. 14),

> *O fim incondicional da perspectiva de luta de* classes do Partido dos Trabalhadores e sua adesão como partido no poder à tradição política imoral e particularista brasileiras, foi o primeiro e muito importante movimento político realizado pelo governo Lula, *em sua ativa busca de consenso* em todo espectro da vida brasileira.

Dentro desse movimento que percorre as décadas de 1990 e 2000, compromete-se o espírito crítico, neutralizado pela ocupação desigual do universo midiático. A censura ideológica é operada exatamente no contexto em que, sendo tudo "democraticamente" permitido, a crítica, o conflito e o choque se apresentam ao espectador como discurso "chato" e enfadonho. Essa configuração da sociedade do espetáculo deve ser levada em conta ao se analisar o lugar ocupado pelo cinema de autor produzido no Brasil hoje, assim como o diálogo travado com gêneros industriais operado pelos filmes postos em discussão (sobretudo o melancólico humor que pontua *Trabalhar cansa*).

A crítica totalizadora ganha, portanto, nova significação na

sociedade contemporânea. Dada a ausência de referenciais para novas elaborações de projetos emancipatórios, resta a potência da crítica como forma de atiçar os conflitos sociais, dos quais novos programas podem surgir. De acordo com Francisco de Oliveira (2009, p. 28), há

> uma defasagem entre uma virtualidade que se abre e uma nova força política que não se formou. A utopia é crítica do real por aquilo que nega o real. [...] toda crítica radical é uma utopia mesmo quando tem formas que não parecem utópicas.

Seguindo essa linha, encontramos em *Brecht e a questão do método* uma formulação instigante de Fredric Jameson, segundo o qual a maior atualidade de Bertolt Brecht seria a utilização de sua obra como método de elaboração ficcional, crítica, épica, totalizadora, política, pedagógica e transformadora.

Em *O invasor* e *Trabalhar cansa* temos uma dinâmica social em que a periferia quer se tornar centro e não há espaço para todos, fomentando o terror que o "outro" causa à classe média (intermediária entre a base da pirâmide social e seu topo, que não aparece nos filmes) em uma sociedade que tem na *competição perpétua* sua força motriz de sobrevivência. O terror de não ter lugar, pois "no mundo da mercadoria, o pior que pode acontecer a alguém é não ser mercadoria" (OLIVEIRA 2009, p. 18).

Pensar o funcionamento do sistema capitalista, como fazem os filmes, é fundamental em um momento histórico marcado pela ausência de utopias. Se é possível traçar uma relação entre o esgotamento dos projetos utópicos no fim do século XX, por um lado, e das formas de ruptura estética, por outro, pode-se entender paralelamente os impasses políticos e estéticos do presente. A passividade contemporânea se apresenta como tema privilegiado em

grandes obras, enquanto manifestações de protesto vão às ruas de todo o mundo para reivindicar o *direito* de reivindicar e de serem representadas, voltando-se reincidentemente a negações em detrimento de afirmações e escamoteando o *dever* de elaboração de novos discursos. Assim, temos aqui um problema elementar a todo e qualquer sujeito envolvido com a produção audiovisual, inserido na academia ou não: *como narrar hoje?* Este problema pertence à arte na medida em que diz respeito aos impasses políticos de nosso tempo e demanda uma atenção especial de todos nós.

Referências

AB'SÁBER, Tales. *Lulismo, carisma pop e cultura anticrítica*. São Paulo: Hedra, 2011.

ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *O novo tempo do mundo*: e outros ensaios sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema brasileiro 1995-2005*: ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CINEMA BRASILEIRO: ANOS 2000, 10 QUESTÕES. São Paulo; Rio de

Janeiro. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/>. Acesso em set. 2013.

EDUARDO, Cléber. Fugindo do inferno: a distopia na redemocratização. In: CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema brasileiro 1995-2005*: ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

FURTADO, Filipe. Dos modos de performance: a figura do ator no cinema brasileiro contemporâneo. In: CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema brasileiro 1995-2005*: ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método.* São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MARICATO, Ermínica et al. *Cidades rebeldes:* Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2013.

MENDES, Adilson (Org.). *Ismail Xavier* – Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.

OLIVEIRA, Francisco de. Entrevista para a revista Vintém. In: CARVALHO, Sérgio de. *Atuação crítica*: entrevistas da Vintém e outras

conversas. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____; BRAGA, Ruy; RIZEK, Cibele. *Hegemonia às avessas*: Economia, política e cultura na era da servidão financeira. São Paulo: Boitempo, 2010.

SALLES, João Moreira. Imagens em conflito. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

VALENTE, Eduardo. "O invasor". In: *Contracampo*, 2002. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/criticas/oinvasor.htm>. Acesso em: 8 jul. 2013.

VIANA, Silvia. *Rituais de sofrimento*. São Paulo: Boitempo, 2013.

VOGNER DOS REIS, Francis. Sob o peso da força. *Cinética*. 03 de outubro de 2013. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/home/sob-o-peso-da-forca-2/>. Acesso em junho de 2014.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

O Espectador em Whisky: entre o Popular e o Erudito

Thays Salva

Alea e a *Dialética do Espectador*

Para compreender a relevância de *Dialética do espectador*, redigido por Tomás Gutiérrez Alea em 1982, no cerne das teorias cinematográficas da América Latina, é necessário considerar alguns aspectos da formação do cineasta e do contexto em que ele escreveu este trabalho. Oriundo de uma família engajada politicamente contra a ditadura de Fulgencio Batista, Alea cursou Direito em Havana, seguindo posteriormente para a Itália, onde estudou cinema no *Centro Sperimentale de Cinematografia de Roma* no contexto do Neorrealismo Italiano. Retornou a Cuba em 1953, aderindo ao movimento revolucionário e colaborando para a formação do *Instituto Cubano da Arte e da Indústria Cinematográficas* (ICAIC), fundado após a Revolução Cubana.

Na década de 1980, comprometido com o potencial do cinema cubano em prol da consolidação do processo revolucionário, Alea empreendeu o que o crítico mexicano Jorge Ayala Blanco chamou, no prólogo para o livro do cineasta, um "esforço teórico" no sentido de responder a uma "urgência política e estética" (BLANCO apud ALEA,

1984, p. 13-14). Urgência esta relacionada com a insatisfação de Alea diante da percepção simplista e ingênua dos membros da burocracia do governo socialista acerca do povo, o que se refletia negativamente no entendimento sobre o que deveria ser produzido em termos de arte – incluindo o cinema. Segundo o cineasta:

> Uma interpretação superficial da tese de que a função do cinema –e da arte em geral– na nossa sociedade é a de proporcionar uma "fruição estética" e ao mesmo tempo contribuir para "elevar o nível cultural do povo" levou reiteradamente à promoção de fórmulas aditivas nas quais o *conteúdo* "social" (o que se entende como o aspecto educativo, formador de uma consciência revolucionária e às vezes também a simples difusão de uma palavra de ordem) deve ser introduzido sob uma *forma* atrativa, isto é, deve ser ornado, temperado de tal maneira que seja agradável ao paladar do consumidor. Algo parecido a proporcionar uma espécie de alimento ideológico de fácil digestão, o que evidentemente não passa de uma solução simplista que considera forma e conteúdo como dois ingredientes separados que podem ser misturados numa proporção correta de acordo com uma receita ideal que considera o espectador como um elemento passivo (BLANCO apud ALEA, 1984, p. 15 – itálico no original).

É contra tal tendência pretenciosa com relação ao espectador que Alea desenvolve a reflexão presente em *Dialética do espectador*. O cineasta introduz a questão sobre um cinema propriamente popular, o qual deve atingir simultaneamente os níveis estético, cognitivo e ideológico, a partir de considerações sobre o cinema cubano dos primeiros anos da Revolução, marcado pelo registro de caráter documental sobre uma realidade em período de intensa modificação. No entanto, decorridos cerca de vinte anos desde aquele momento, Alea coloca a necessidade de repensar a função do cinema cubano num contexto em que a Revolução tornou-se um fenômeno cotidiano.

Segundo o cineasta:

> É que em momentos de convulsão social, a realidade perde seu caráter *cotidiano* e tudo o que acontece é *extraordinário*, novo, insólito... A dinâmica da mudança, as tendências de desenvolvimento, o essencial, manifestam-se mais direta e claramente que em momentos de relativa tranquilidade. Por isso, capta nossa atenção e, neste sentido, podemos dizer que é espetacular. Está certo: o mais lógico é tratar de aprisionar estes momentos em seu estado mais puro – documental – e deixar a reelaboração dos elementos que a realidade oferece para aqueles momentos em que este transcorre sem alteração aparente. Então, a ficção é um meio, um instrumento idôneo, para penetrar em sua essência (ALEA, 1984, p. 19-20 – Nota de rodapé, itálico no original).

Recoloca-se assim tanto o caráter do cinema como espetáculo quanto a função social do gênero da ficção, no que Alea pensa no intuito de responder que tipo de espetáculo pode promover a consciência e a atitude consequente do espectador. Neste sentido, ele posiciona-se contra tanto o cinema capitalista – cinema "popular" e espetáculo no sentido mais puro do termo – quanto o cinema socialista – cinema de caráter meramente ideológico que aborda o espectador como elemento passivo.

De modo geral, o conceito de cinema popular de Alea está fundamentado no entendimento de que o cinema é também uma indústria, um meio industrial de comunicação de massas; e, como tal, seus produtos não podem deixar de ser percebidos como mercadoria. Na revisão que o cineasta apresenta sobre os principais movimentos estéticos que marcaram a trajetória da indústria cinematográfica, Alea destaca a origem de classe do meio, vinculado desde o início à burguesia, no que reside as principais questões com relação tanto à sua condição de arte quanto ao seu caráter popular. Se a noção de que o

cinema é a mais popular das artes conduziu, por um lado, à formação do chamado "cinema de arte", espécie de categoria erudita do meio, por outro, Alea questiona o caráter popular presente no que se pode considerar como "cinema comercial", ao qual o cineasta refere-se como "popular" (com aspas).

Logo, o cinema popular pensado por Alea é aquele que se contrapõe a um meio que tem por objetivo proporcionar ao espectador a mera diversão, transformando-o em consumidor passivo de um produto que o conduz à atitude de escapismo diante da realidade. Em suas palavras: "o popular deve responder não só ao interesse imediato (que se expressa na necessidade de diversão, de brincadeira, de abandono de si mesmo, de ilusão...), mas também deve responder à necessidade básica, o objetivo final: a transformação da realidade e a melhoria da condição humana" (ALEA, 1984, p. 31). Daí a conjunção entre os níveis estético, cognitivo e ideológico da arte.

Interessa aqui observar a importância que Alea atribui para o reconhecimento de que o cinema consiste em um espetáculo e que tal condição pode ser utilizada de modo a colaborar com a função social do meio. Para o cineasta, o espetáculo em si não é negativo para o desenvolvimento do espectador, uma vez que promove emoções capazes de despertar um entendimento acerca de determinada realidade. Em contrapartida, o espetáculo é prejudicial quando seu objetivo consiste exclusivamente no mero entretenimento.

Neste aspecto reside a questão da ficção, que consiste na base do espetáculo. Conforme exposto anteriormente, Alea considera a ficção como o instrumento mais indicado para apresentar determinados aspectos da realidade em períodos de aparente tranquilidade, nos quais o próprio cotidiano não se configura como espetacular. De antemão, é

importante observar que o conceito de ficção presente neste debate difere de seu significado no senso comum, consistindo numa nova forma de apresentação da realidade. Devido a tal condição, segundo Alea, o espetáculo aparece como um elemento extraordinário no âmbito do cotidiano, apresentando-se como realidade-outra, que causa uma ruptura caracterizada como efeito de negação, na realidade. Para além disso, o cineasta reconhece também a essência do espetáculo como fenômeno de contemplação, mas faz a importante observação de que tal caráter já consiste em si mesmo numa forma de ação. De modo que a diferença entre um mero espectador contemplativo e um espectador ativo estaria no fato de que o primeiro não supera a simples contemplação do espetáculo, enquanto que o segundo desenvolve a partir dele uma compreensão crítica da realidade que o motiva para a ação prática. Novamente, depende do espetáculo – ou melhor, do tipo de relação proposta com o espectador – o retorno que o espectador pode oferecer como reação.

A reflexão conduz Alea para considerações acerca do efeito de distanciamento proposto pelo dramaturgo alemão Bertold Brecht no teatro, em oposição ao processo tradicional de identificação presente na *Poética* de Aristóteles. A partir da noção de que a compreensão objetiva da realidade depende de um estado de distanciamento emocional, a proposta de Brecht procura manter o senso crítico do espectador ao promover seu espanto e surpresa diante da realidade cotidiana. No caso do cinema, Alea aponta para o fato de que o próprio recurso técnico da montagem, no que se refere à associação tanto entre planos quanto entre imagem e som, pode consistir num modo de distanciamento, uma vez que motiva a percepção do espectador sobre novos significados.

Tais considerações, por sua vez, conduzem também para um

paralelo entre Brecht e o cineasta soviético Sergei Eisenstein, uma vez que ambos procuraram meios de promover um espectador consciente. No entanto, enquanto o primeiro propôs o efeito de distanciamento, o segundo, na sua proposta da montagem dialética, ou cinema intelectual, baseou-se na entrega emocional do espectador ao espetáculo. Tal entrega, que Eisenstein identifica com o *êxtase*, está associada ao processo de identificação aristotélico, mas significa exatamente (conforme palavras do próprio cineasta) o "estar fora de si mesmo", um estado "diferente do modo habitual de ser". Alea esclarece em seguida:

> Claro que esta *entrega emocional* (a que se chega da maneira "mais simples" a partir de um "comportamento imitativo" – a mimese aristotélica – isto é, a partir de uma *identificação* do espectador com o personagem representado no espetáculo) este "modo diferente de ser" implica também uma *separação* de si mesmo; e se – por um lado – determina uma maneira "diferente" de ver as coisas, a realidade cotidiana, também significa uma *alteração*, uma *alienação* de si mesmo. E o próprio Eisenstein se apressa a justificar essa operação "mágica": " 'Sair de si mesmo' não é ir para o *nada*. Sair de si mesmo implica, inevitavelmente, numa transição para algo diferente, para algo de qualidade diferente, para algo oposto do que era antes (da inabilidade ao movimento, do silêncio ao ruído etc.)." (ALEA, 1984, p. 71, itálico no original)

Se num primeiro momento parece que as propostas de Brecht e Eisenstein são opostas, visto o fato do último retomar o fundamento do "dramatismo aristotélico", percebe-se a partir de Alea de que se trata de estratégias que podem ser complementares. De certo modo, o processo de identificação apropriado por Eisenstein pressupõe um distanciamento do espectador de si mesmo, de sua realidade, para identificar-se com a realidade do personagem. E é neste processo que se

torna possível a conscientização do espectador, o que pode motivá-lo a promover mudanças em sua própria realidade.

Rancière e o *Espectador Emancipado*

De modo geral, o trabalho teórico de Alea evidencia que o debate sobre o espectador no contexto da América Latina apresenta muitos aspectos da questão abordada mais recentemente no plano internacional, do qual a reflexão de Rancière pode ser considerada um exemplo. Filósofo que participou de uma geração dividida entre duas tendências - de um lado, baseada na ideia de que os esclarecidos sobre o funcionamento do sistema social deveriam ensinar às vítimas deste sobre os meios de combatê-lo e, de outro, de que estes supostos esclarecidos deveriam, pelo contrário, aprender sobre o sistema social com aqueles que consideravam vítimas - Rancière experimentou a mesma insatisfação de Alea. O ensaio *O espectador emancipado* resulta, portanto, de anos de reflexão do filósofo sobre o assunto.

O centro do debate neste caso é a relação entre emancipação intelectual e a questão do espectador na atualidade, para o que Rancière desenvolve uma análise sobre o espetáculo teatral, abarcando nesta categoria todas as formas de espetáculo que reúnem corpos em ação diante de um público. A ênfase sobre tal categoria não é aleatória, uma vez que é na dinâmica do teatro que se destaca o que o autor denomina de paradoxo do espectador, baseado no fato de que "não há teatro sem espectador". E Rancière continua:

> Ora, como dizem os acusadores, é um mal ser espectador. Por duas razões. Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O

> espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir. (RANCIÈRE, 2014, p. 8)

Esta constatação conduziu a duas formas de percepção sobre o teatro. Uma remonta à conhecida crítica formulada por Platão, de que a mimese teatral consiste num meio de ilusão e passividade que impossibilita o conhecimento e a ação. E outra que, considerando tal situação, procura propor um novo teatro, no qual seja possível superar a lógica da passividade, transformando o público em participante ativo. Conforme Rancière apresenta, desenvolveram-se no âmbito desta última percepção duas propostas: o teatro épico de Brecht, baseado no efeito de distanciamento como modo de manter o espectador em estado de alerta, garantido seu senso crítico com relação ao espetáculo; e o teatro da crueldade de Antonin Artaud, que, em contrapartida, propõem a integração do espectador no espetáculo. De modo que "para um, o espectador deve ganhar distância; para o outro, deve perder toda e qualquer distância. Para um, deve refinar o olhar; para o outro, deve abdicar da própria posição de observador" (RANCIÈRE, 2014, p. 10).

Pode-se considerar que o paralelo apresentado entre Brecht e Artaud contém certa semelhança com o que Alea observa entre o primeiro e Eisenstein. Mas, para além disso, interessa aqui destacar a consideração de Rancière de que, por mais que as propostas de Brecht e Artaud procurem superar o paradoxo do espectador, reconduzindo o teatro à sua essência coletiva, elas não deixam de ser meios que pretendem eliminar a distância entre um conhecimento e sua ausência, seja o processo de produção do espetáculo e a realidade no qual se baseia, seja a questão do poder de ação. Sobre isso o filósofo questiona:

> Mas não seria possível inverter os termos do problema,

> perguntando se o que cria a distância não é justamente a vontade de eliminar a distância? O que permite declarar inativo o espectador que está sentado em seu lugar, senão a oposição radical, previamente suposta, entre ativo e passivo? Por que identificar olhar e passividade, senão pelo pressuposto de que olhar quer dizer comprazer-se com a imagem e com a aparência, ignorando a verdade que está por trás da imagem e a realidade fora do teatro? Por que assimilar escuta e passividade, senão em virtude do preconceito segundo o qual a palavra é o contrário da ação? Essas oposições – olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade – são coisas bem diferentes das oposições lógicas entre termos bem definidos. Elas definem propriamente uma divisão do sensível, uma distribuição apriorística das posições e das capacidades e incapacidades vinculadas a essas posições. Elas são alegorias encarnadas da desigualdade (RANCIÈRE, 2014, p. 16-7).

Para o autor as propostas que se baseiam na intenção de superar a condição de passividade do espectador diante do espetáculo, de certo modo, também apresentam uma perspectiva negativa quanto às capacidades do espectador, colocando-se numa condição de superioridade. O que não leva à emancipação intelectual. Rancière continua:

> A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu, ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo

> tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (RANCIÈRE, 2014, p. 17).

Vale citar que Rancière, tal qual Alea, também reconhece a contemplação como forma de ação, associando-a ainda a um fator de emancipação intelectual. O espetáculo, portanto, assim como qualquer outro tipo de obra, não se trata de uma forma de transmissão de saber do criador para o público, mais sim de um terceiro elemento (autônomo) que possibilita a relação entre um e outro por meio das sensações suscitadas e compartilhadas por ambos.

Whisky e o Espectador, entre o popular e o erudito

As principais considerações desenvolvidas por Tomás Gutiérrez Alea e Jacques Rancière sobre a relação entre o espetáculo e a emancipação do espectador colaboram na análise de um filme como *Whisky*, dirigido por Pablo Stoll e Juan Pablo Rebella (2004).

De modo geral, a narrativa de *Whisky* é baseada na figura de Jacobo Köller (Andrés Pazos), um solitário senhor judeu que é proprietário de uma pequena fábrica de meias, herança de família. Avesso a mudanças, Jacobo é cercado por elementos que mostram o apego do personagem a seu próprio cotidiano, evidenciando a situação de atraso que marca sua vida. Exemplar deste aspecto é o fato de que a casa e a fábrica de Jacobo são repletas de objetos defasados e obsoletos, dentre os quais se pode destacar os aparelhos e apetrechos hospitalares que haviam sido utilizados por sua falecida mãe, de quem ele cuidou sozinho durante anos. No entanto, é na ocasião da visita de seu irmão, Herman Köller (Jorge Bolani), residente há anos no Brasil, para a tradicional cerimônia judaica do *maitzeibe*, na qual seria instalada a

lápide do túmulo da mãe de ambos, que Jacobo percebe a necessidade de representar outra situação de vida. Para tanto, pede a colaboração da gerente de sua fábrica, Marta Acuña (Mirella Pascual), uma senhora tão solitária quanto ele, para que desempenhe o papel de sua esposa durante a estadia de Herman em sua casa.

Pode-se dizer que é na ficção para a qual Marta colabora que se percebe os principais aspectos sobre a questão da emancipação do espectador presente no filme, além da relação entre as noções de erudito e popular. Mas o filme como um todo apresenta reflexos deste debate. No que se refere à montagem, por exemplo, *Whisky* é permeado por certo efeito de distanciamento que se pode considerar propriamente brechtiano, uma vez que mantém o espectador em estado de atenção – inclusive, para que seja possível compreender a narrativa fílmica. Neste sentido, desde o princípio, a organização sofisticada de planos e sequências colabora para promover no espectador certo estranhamento, que é seguido por uma percepção crítica.

Tal condição é perceptível já na abertura do filme, que começa com um primeiro plano tomado do interior do carro de Jacobo, no qual este entra para dirigir, mas sem que seja possível ao espectador ter uma visão completa do motorista, para além de parte dos seus olhos pelo espelho do retrovisor. O plano evidencia sinais de uma desorganização própria de homem solteiro e a defasagem do carro, que engasga no momento da partida. Jacobo realiza o percurso de sua casa para a fábrica, o que apenas se torna claro para o espectador quando o personagem chega a seu destino, depois de ter parado para tomar café da manhã. A sequência também é entremeada pelos planos de crédito da equipe de produção do filme. No conjunto, conforme se afirmou antes, a estrutura causa um estranhamento no espectador diante da

situação, colaborando para o desenvolvimento posterior de um olhar crítico sobre o personagem. De modo que, desde o início, a figura do patrão – aquele que, pelo senso comum, detém maior conhecimento – é apresentada de forma cômica e, consequentemente, irônica a partir daquilo que constitui suas manias, muitas delas tão obsoletas quanto os objetos que preenchem sua vida vazia.

Neste mesmo sentido, interessa aqui comentar as sequências que apresentam o cotidiano da fábrica de meias, compostas por determinados planos que se repetem em momentos diferentes. Ações como, por exemplo, a chegada sempre pontual tanto de Jacobo quanto de Marta, os diálogos automáticos de cumprimento e despedida, a chegada e saída das demais funcionárias, o ligar e desligar das máquinas ou mesmo o processo de produção das meias são apresentados em diferentes sequências com os mesmos planos. O recurso, portanto, reproduz na própria estrutura do filme a lógica desumanizada do sistema de produção industrial, que assemelha pessoas a máquinas – no que vale lembrar, tal qual Alea, que o próprio filme é também um produto industrial. E, de fato, os personagens – em especial, Jacobo e Marta – apresentam um comportamento cotidiano parecido com o das máquinas, como se se tratasse de autômatos. Novamente, o estranhamento e o caráter cômico promovidos pela situação, o que é reforçado por uma estrutura fílmica que não costuma ser comum, colaboram para despertar no espectador uma percepção crítica sobre o ambiente de trabalho em questão.

É importante considerar que tal lógica repetitiva sofre uma ruptura justamente a partir da situação ficcional que Jacobo e Marta precisam apresentar para Herman –no que se pode também retomar a afirmação de Alea de que a ficção, essência do espetáculo, é o meio mais

indicado para apresentar determinados aspectos da realidade quando o próprio cotidiano não se configura como espetacular. No caso de *Whisky*, trata-se de uma ficção no interior da ficção que constitui o próprio filme, no qual se destaca então o protagonismo de Marta. É na sua intenção de produzir uma ficção convincente para o irmão do patrão que Marta interfere no cotidiano de Jacobo, organizando sua casa de acordo com uma série de pressupostos do senso comum sobre o que configura uma tradicional residência familiar. Tudo o que caracteriza o ambiente íntimo masculino de Jacobo, marcado pela desorganização, obsolescência e ausência de calor humano, é substituído por uma ordem feminina que indica a presença de uma autêntica dona de casa. Tal presença é simbolizada por uma série de objetos (pode-se dizer) *kitsch*, como vasos de flores, bibelôs, porta-retratos e demais ornamentos nas cômodas e mesas de centro, quadros e pratos de porcelana nas paredes e a cama de casal forjada a partir de duas camas de solteiro. Mas, neste contexto, um dos objetos de maior destaque talvez seja a clássica fotografia do casal, sugestão também de Marta, realizada no estúdio de um profissional que pede para os clientes dizerem "whisky" no intuito de parecer que estão sorrindo na foto. Neste sentido, interessa aqui observar que a sequência que apresenta a transformação da casa de Jacobo é composta por primeiros planos que mostram todos estes elementos como se fossem de fato fotografias; afinal, a fotografia, ou o álbum fotográfico, é um símbolo importante do ambiente familiar.

É válido ainda observar que a ruptura com o cotidiano que permeia a narrativa começa já quando Jacobo pede a ajuda de Marta. Após sair do trabalho, a gerente vai a uma sessão de cinema e, embora não seja possível saber como é o filme que ela assiste, uma vez que o

plano enquadra a personagem na plateia, percebe-se pelo som um diálogo entre casal. No dia em que Jacobo e Marta iniciam sua ficção como casal, a gerente vai para o trabalho com o cabelo arrumado, inclusive chamando a atenção das demais funcionárias. Associando tais situações à organização que Marta realiza na casa de Jacobo, pode-se concluir que a personagem é uma espécie de espectadora emancipada, conforme esclarece Rancière sobre o assunto: uma espectadora que associa o que vê ao que sabe e produz a partir disso o seu próprio espetáculo.

No caso de Marta, o espetáculo acontece no plano real, possibilitando situações inusitadas que promovem outras rupturas no cotidiano original dos personagens, como a proposta de Herman para que os três realizem uma viagem antes de seu retorno ao Brasil. Oportunidade que permite a Marta novas experiências, como, por exemplo, comprar um maiô para usar na piscina do hotel e ter um caso "extraconjugal" com seu suposto cunhado, realizando assim o que seria também uma ficção de Herman.

A ficção como um todo termina por servir também para a própria Marta, que preenche com a situação o vazio da sua vida de solteira, além de mostrar a Jacobo que o ambiente repleto de elementos *kitsch* proposto pela sua funcionária é mais reconfortante que sua vida, sempre presa a determinados costumes. Tanto que, por fim, Jacobo resolve recompensar Marta com o prêmio adquirido no cassino do hotel. A ruptura com o cotidiano acaba por ser tal que, quando a ficção afinal termina, Marta não retorna para o trabalho. O que novamente é apresentado ao espectador de modo a promover um estranhamento, uma vez que se trata da mesma sequência da rotina na fábrica de meias, composta pelos mesmos planos das demais, mas sem a presença da

gerente.

Referências

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do espectador*: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano. São Paulo: Summus, 1984.

GOLIOT-LÉTÉ, A.; VANOYE, F. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. São Paulo: Papirus, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. Comunicação proferida no evento São Paulo S.A. Práticas estéticas, sociais e políticas em debate. Situação #:. Estética e Política. São Paulo, 2005.

_____. *O espectador emancipado.* São Paulo: Martins Fontes, 2014.

WHISKY (*Whisky*). Direção: Pablo Stoll e Juan Pablo Rebella. Uruguai, 2004, 96 min.

Vidas Secas: Cinema, Figurino e Literatura

Teresa Midori Takeuchi

Remonta aos primórdios do desenvolvimento da linguagem cinematográfica, no início do século XX, a luta dos cineastas brasileiros por uma estética e temática que valorize o nacional. Desde então são inúmeros os filmes que tentam contar a história do povo brasileiro em sua diversidade regional e cultural. Para tanto, o cinema brasileiro foi buscar influência na literatura. Pode-se afirmar que grandes romances brasileiros foram adaptados para o cinema e se tornaram sucesso de público e de crítica e arrebataram premiações em renomados festivais.

Vidas Secas é um bom exemplo. O romance emblemático de Graciliano Ramos, publicado em 1938, tornou-se uma obra-prima do cinema nacional nas mãos de Nelson Pereira dos Santos. O filme foi aplaudido no Festival de Cannes de 1964. A saga aborda as dificuldades de uma família de retirantes - estrelado por Átila Iório (Fabiano), Maria Ribeiro (Sinha Vitória), Orlando Macedo (soldado amarelo), Jofre Soares (fazendeiro), os meninos Gilvan e Genival (filhos dos retirantes), a cadela Piaba (Baleia) e o papagaio. Em vários aspectos, a adaptação cinematográfica soube preservar a essência do texto, como nos diálogos lacônicos dos protagonistas, que refletem o clima desolador das adversidades naturais e da exclusão social que afligem os retirantes. O desafio era apresentar o pensamento e os desejos do homem do sertão

de modo que preservasse o espírito do escritor, manifesto em sua obra engajada, que mostra a realidade da condição humana oprimida.

Sob a direção de Nelson Pereira dos Santos, a fotografia inovadora de Luiz Carlos Barreto e de José Rosa, “cujas imagens foram obtidas sem filtros de luz, o mínimo de iluminação, o mais natural possível” (SALEM, 1996, p. 172), foi feliz em ser o mais fiel possível ao ambiente inóspito e monótono dos habitantes da caatinga, castigados por sol causticante, fome, sede e completamente à mercê da sorte.

O filme de Nelson Pereira dos Santos soube captar o ambiente e o imaginário a partir dos quais Graciliano Ramos escreveu seu romance, bem como as sensações produzidas por sua leitura. Para isso, o cineasta brasileiro usou uma estética inspirada no neorrealismo italiano, para o qual as denúncias sociais tinham lugar central. Assim como para o Cinema Novo brasileiro o tema da reforma agrária era central. [298] Esta questão havia sido debatida desde a década de 1930 na obra literária de Graciliano Ramos, que denuncia as condições precárias da vida do homem do sertão nordestino, sufocado pelo desamparo social e injustiças, herança antiga do regime colonial que não perdeu a atualidade.

Nelson Pereira dos Santos, preocupado com a política vigente às portas do golpe militar de 1964, com o governo primando por deixar a terra dormindo em berço esplêndido, enfocou nas lentes da câmera a figura do sertanejo e a sua condição social. O principal elemento introduzido neste filme foi a filmagem experimental da representação do clima semiárido. Os fotógrafos Luís Carlos Barreto e José Rosa conseguiram eliminar qualquer filtragem corretiva, com a lente “nua” e a expôs para a sombra, deixando as altas luzes "estourarem". O resultado deste contraste da luz e da sombra tinha a intenção de

dialogar com as xilogravuras que ilustram a literatura nordestina de cordel, que se integrou harmoniosamente à narrativa. Esta técnica também está presente em

Os Fuzis (1963), de Rui Guerra, fotografado por Ricardo Aronovich, e no filme Deus e o Diabo na terra do Sol (1964), de Glauber Rocha.

Galvão e Bernardet (1983) analisam esta questão na estética do Cinema Novo, cuja meta era a busca de uma linguagem própria para o cinema nacional associado à constante preocupação de adequação de forma e conteúdo: a um conteúdo novo deve corresponder uma nova forma (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 160).[299]

Em *Vidas Secas* de Graciliano, Pinto (2001) comenta que a obra

> é a consumação formal de uma percepção de mundo na qual o sofrimento psicológico, a carência material e a gratuidade do poder estão na superfície dolorosa, mas harmônica, em que homem e paisagem se confundem. Graciliano parece chegar às portas de uma metafísica da danação do homem na terra, encerrando atavismo e sociabilidade num mesmo veio primitivo, cuja força se faz sentir nas falhas sempre perceptíveis do tecido da civilização (PINTO, 2001, p. 46).

Em ambas as linguagens, a família de Fabiano apresenta-se como o microcosmo que denuncia o sistema hierárquico social, político, econômico e cultural. No filme, em diversos roteiros percebemos que a peregrinação dos migrantes é o fio condutor do tecido textual e visual, como uma inspiração que pode tecer a trama cíclica no território nordestino, permeado de lutas, esperanças, beleza e dureza existencial. Filme da primeira fase do Cinema Novo, *Vidas Secas* é um contundente poema visual aliado a sons dissonantes. A ausência de som é realçada pelo ruído dos passos da família de retirantes no solo seco. O elemento

sonoro faz parte da estética cinemanovista, que contrapõe a cultura erudita à popular, como analisa Pellegrini (2003):

> A cultura de elite é representada pelas lições de violino clássico dadas à filha do fazendeiro no começo do filme. Essa sequência – que ocorre quando Fabiano vai à vila num carro de boi – também oferece um exemplo do sutil humor do diretor. (...) O som não diegético das rodas do carro de boi acompanha os letreiros do filme. Mais tarde o som é diegetizado quando vemos Fabiano no carro de boi e ouvimos o som ao mesmo tempo. Neste ponto o som faz parte de um trocadilho aural no qual o ranger do carro de boi se modula ao som do violino arranhado. (...) Na sequência do violino, o som do carro de boi modulado ao som do violino equipara a cultura de elite com a repressão (JOHNSON apud PELLEGRINI, 2003, p. 52).

Pereira optou por planos longos, falas pausadas e breves. Devido à rusticidade das personagens, os diálogos são escassos: o romance é formado predominantemente de monólogos interiores. Wittmann (2013) observa que "Quando o ser humano está o mais próximo do bicho, tendo como sua única preocupação a sobrevivência, todo e qualquer diálogo é supérfluo. Não só supérfluo, como difícil" (WITTMANN, 2013, p. 2). Castro Rocha (2003) refere-se à obra de Graciliano Ramos e comenta que o autor "esforçou-se por apresentar a pobreza em suas consequências mais graves: a atrofia da linguagem e a anemia do pensamento" (9 de mar.2003, Caderno Mais da *Folha de S. Paulo*).

A onisciência do narrador é marcante na tradução fílmica do romance pela posição da própria câmera subjetiva, onipresente na medida em que encontra ações e gestos equivalentes à matriz literária, que narra a angústia, o sentimento de exclusão social e o sonho por uma vida melhor. Pode-se observar a câmera subjetiva inclusive no estado de espírito e atitudes oniscientes da cadela Baleia, quando esta

boceja entediada diante do diálogo desencontrado do casal abrigado em seu casebre com suas crianças durante a chuva. Tal câmera de Nelson Pereira dos Santos recria a narrativa de Graciliano Ramos dos monólogos autônomos do casal quando o cineasta se utiliza da técnica de verbalizar simultaneamente os pensamentos do casal. A câmera onisciente enfoca a cadela Baleia quando esta delira com visões de preás diante de sua morte iminente. Enquanto que no romance a narrativa é estruturada de forma autônoma, na fílmica é construída de maneira interdependente e não obedece a ordem da matriz literária. Em relação ao filme, Salem observa que:

> *Vidas Secas*, o filme, foi fiel, na letra e espírito, ao livro de Graciliano Ramos. A mesma concisão, secura, despojamento, poesia, o mesmo tempo – quase silêncio – dos personagens. Que naquela vida de gente-bicho praticamente não se fala, as pessoas também vão se secando internamente (SALEM, 1996, p. 180).

Em ambas as linguagens, a história começa e finaliza no mesmo palco tórrido onde é ambientada a saga de uma família de retirantes no sertão nordestino. A estética cinemanovista de Nelson Pereira acompanha o estilo enxuto de Graciliano e a densidade marcada pela crítica social e profundidade psicológica.

Retalhos simbólicos do figurino imagem e o figurino escrito

Ambos os vestuários referem-se em princípio à mesma realidade, como afirma Barthes (1979), mesmo que o vestuário-imagem por se constituir de estrutura plástica, se distinguir do vestuário escrito por ser

linguagem escrita, ambos têm poder simbólico.

> Num os materiais são formas, linhas, superfícies, cores, e a relação é espacial; no outro, são palavras, e a relação é, se não lógica, pelo menos sintática. A primeira estrutura é plástica, e a segunda é verbal. (...) Encontra-se aqui a diferença considerável, de ordem antropológica, que opõe o olhar à leitura: olha-se um vestuário-imagem, lê-se um vestuário descrito, e é provável que a esses dois usos correspondam dois públicos diferentes. A imagem dispensa a compra, substitui-a; pode-se embriagar de imagens, (...). A palavra, ao contrário, liberta o vestuário de toda atualidade corporal. (BARTHES, 1979, p. 3-7).

A observação de Barthes, apesar de constituir uma analogia no contexto do sistema da moda, pode ser aplicada à interpretação comparativa entre duas linguagens – a do texto escrito e a do figurino de cinema, sistemas estes de comunicação que nos remetem ao estudo do vestuário representado – pela palavra ou pela imagem.

Sinha Vitória e Fabiano tentam se espelhar na classe mais culta, ou naquela que a família considera superior culturalmente. Fabiano tem consciência de que mal sabe falar e, por essa razão admira aos que sabem se expressar. Capaz de se autoanalisar, tenta se comunicar como o Seu Tomás da Bolandeira, e às vezes enriquecia-se com algumas de suas expressões, mesmo que empregadas à esmo, mas acaba considerando-as fúteis e perigosas. Assim, chega a concluir que não passava de um bicho, pois as suas palavras para reivindicar e negociar seus direitos com o seu patrão de nada lhe serviu diante do poder econômico. Este fato provoca ao vaqueiro, indignação, revolta, mas no final foi obrigado a se manter na posição de aceitação resignada diante de seu superior.

Sinha Vitória, única personagem que melhor articula as palavras, tida como a mais esperta da família, posiciona-se à frente na

peregrinação, como vemos na cena inicial de *Vidas Secas*. Sonhava em ter uma cama de lastro de couro, onde possa dormir como gente de verdade. Para ela, esta cama ideal talvez significasse a regenerescência, pelo sono, da situação de uma existência miserável, e portanto, um objeto de desejo e de adoração.

Conscientes de suas limitações, o casal então inconscientemente almeja pelo menos mascarar visualmente a sua rusticidade para a sociedade, vestindo-se como pessoas da cidade para participar da Festa natalina. Podemos comparar o texto narrativo neste trecho do capítulo de Festa quando Fabiano, Sinha Vitória e os meninos iam à festa de Natal na cidade:

> (...) Fabiano, apertado na roupa de brim branco feita por Sinha Terta, com chapéu de baeta, colarinho, gravata, botinas de vaqueta e elástico, procurava erguer o espinhaço, o que ordinàriamente não fazia. Sinha Vitória, enfronhada no vestido vermelho de ramagens, equilibrava-se mal nos sapatos de salto enorme. Teimava em calçar-se como as môças da rua – e dava topadas no caminho. Os meninos estreavam calça e paletó (RAMOS, 1970, p. 11).

Na cena do filme, Fabiano aparece com chapéu de feltro, paletó com “riscas de giz”, meio amarrotado e um pouco curto para o seu porte robusto, calçando botinas. Sinha Vitória sai de casa trajando um conjunto de mangas compridas, com estampa florida. A saia é acinturada e tem o caimento com pregas a partir da cintura, terminando em babados. Para combinar, usa sapatos de salto e abre a sombrinha para proteger-se do sol. Mas a certa altura do caminho à cidade, ambos demonstravam o desconforto destes trajes. Segundo Squicciarino (1998), do ponto de vista psicológico, a roupa é uma extensão do "eu", “a indumentária tem uma estreita relação com o

corpo, nossas percepções visuais e táteis se prolongam mais além de nossa figura, criando uma ilusão de aumento" (SQUICCIARINO, 1998, p. 104).

Ao compararmos este fragmento da cena com a narrativa literária, Santos de Oliveira, em seu ensaio, descreve a impotência e a solidão do romance *Vidas Secas*, como podemos verificar neste pequeno retalho que tece quanto às ações da personagem feminina:

> Sinha Vitória, para igualar-se à moda das moças da cidade, participa também do desconforto dos calçados. E preferia isso, mesmo que destoante de si mesma, a destoar das mulheres que encontraria. Percebamos, ainda, que o vestido de ramagens (que era como que símbolo da esperança quando chegavam à fazenda) é inaugurado num momento inoportuno: o que devia ser materialização de tempos melhores destaca-se com o ridículo dessas bonanças. O problema não estava no sonho, estava em que como se sonhava (OLIVEIRA, 2008, p. 157).

O andar ereto imposto pelos ditames do costume urbano, sobre a irregularidade do terreno parecia ser um desafio inútil. Para Fabiano, era pior que um corpo a corpo com uma égua alazã, em sua vestimenta de couro. Adiante, para possibilitar a continuidade da caminhada, preferem livrar-se, durante o percurso, daqueles trajes incômodos. Na cena do filme sobressai também a luta de Fabiano para vestir-se de novo com as peças de roupa que retirara, mas não coloca de novo as botinas, pois estas já não cabiam mais pelo inchaço dos pés.

O aperto das roupas, o calor e o desconforto causado pelos sapatos causavam-lhes a sensação de constrangimento, por estarem dentro de roupas que não eram de seu uso cotidiano. Porém, queriam se sentir pertencentes à Festa natalina dentro daquelas roupas, assim como trajavam as outras pessoas que moravam ali ou vinham para o povoado. Apesar do desconforto da roupa que o sufocava, Fabiano, na

narrativa literária, justifica a necessidade de estar com roupas apropriadas:

> Não poderia assistir à novena calçado em alpercatas, a camisa de algodão aberta, mostrando o peito cabeludo. Seria desrespeito. Como tinha religião, entrava na igreja uma vez por ano. E sempre vira, desde que se entendera, roupas de festa assim: calça e paletó engomados, botinas de elástico, chapéu de baeta, colarinho e gravata. Não se arriscaria a prejudicar a tradição, embora sofresse com ela (RAMOS, 1970, p. 116).

Motivada pela influência da vida urbana, Sinha Vitória tem sonhos de consumo, como uma cama de couro e a esperança de que na cidade a vida seria melhor. É vaidosa e sonhadora, faz uma roupa nova para ir à festa da cidade combinando-a com sapato de verniz e admira seu Tomás da bolandeira e a sua cama de couro. Observamos em várias passagens do filme a dualidade da cultura brasileira. O cineasta, de maneira sutil, coloca a cultura popular, presente no cotidiano dos sertanejos, face a face com a erudita. Assim como a música erudita do violino, desafinado, presente na família do patrão de Fabiano, que se contrapõe com o som do berrante[300], Nelson Pereira dos Santos nos apresenta o figurino dos personagens de maneira especial na cena de "Festa", inspirado na descrição literária de Graciliano Ramos.

O estilo "popular" de se trajar contrapõe-se ao estilo "erudito" de se trajarem no momento em que a família vai para a cidade participar da Festa Natalina. No cotidiano, o sertanejo nordestino, que faz do uso da vestimenta do vaqueiro e da roupagem simples, usada no dia a dia pela Sinha Vitória e pelas crianças, quando eles se vestem com uma roupa nova, desejam estar alinhados para serem bem recebidos na cidade. Desejavam, de certa forma, estar na "moda". O figurino apresentado no filme sugere a época em que é ambientado o romance

Vidas Secas. Segundo Garcia e Miranda (2007), a moda é um instrumento poderoso de inserção humana no contexto cultural e é um veículo de comunicação:

> A crença é essa: as posses de alguém fazem parte do que esse alguém é. [...] as posses influenciam a maneira como as pessoas se veem (questão individual) e também como se veem umas às outras (questões sociais). No nível social, as necessidades de consumo de moda repousam principalmente na questão da integração: possuir produtos para interagir com determinados grupos e simultaneamente para se distanciar dos outros. (GARCIA; MIRANDA, 2007, p. 108)

Os modos diferenciados de se vestir nos instigam a uma reflexão sobre a roupa e a sociedade, o vestuário em termos de dimensão econômica e social. Lipovetsky, na obra *O Império do Efêmero* (1997), estabelece a moda como fenômeno social histórico, próprio da modernidade que, se configurada no âmbito do vestuário, ou das aparências, estendeu-se como lógica de organização social. Ou seja, é um dispositivo social caracterizado por uma temporalidade particularmente breve.

Em relação à questão das aparências, Svendsen analisa que o gosto é um importante fator interno da subcultura individual, e completa:

> A emergência do individualismo moderno, em que o gosto torna cada vez mais uma preocupação individual e os conceitos de classe esgotaram em grande medida seu papel, faz com que a perspectiva de Bourdieu perca grande medida seu papel (SVENDSEN, 2010, p. 60).

É interessante ressaltar a importância da indumentária quando se mostra como elemento diferenciador da estrutura do poder. Isto é explícito, por exemplo, na cena do filme que expõe a situação

conflitante de um homem simples com o poder do Estado: quando Fabiano está na cidade, é convidado por um soldado a jogar "trinta e um"; ao perder, ele sai do jogo e o Soldado Amarelo, que se sente insultado, pisa com a bota de couro o pé descalço de Fabiano. Este já havia abandonado as botinas que o machucavam e também desapertado as gravatas que o sufocavam. Esta cena coloca em evidência o indivíduo desfigurado pela opressão econômica, social e até cultural, pela imposição do vestir por uma classe a qual não pertence e pela influência estrangeira, descontextualizada da cultura e do clima do semiárido. A cena é uma represália ao fato de Fabiano ter abandonado o jogo com o Soldado Amarelo por estar perdendo. Salem descreve a cena:

> [...] no dia da procissão, convida Fabiano para jogar e, como ambos perdessem na roda de jogo, Fabiano levanta-se para ir embora. O soldado se considera insultado, provoca o vaqueiro ao limite, até este reagir e então a "autoridade" determinar sua prisão (SALEM, 1996, p. 179).

Graciliano Ramos assim descreve esta passagem:

> [...] A autoridade rondou por ali um instante, desejosa de puxar questão. Não achando pretexto, avizinhou-se e plantou o salto de reiúna em cima da alpercata do vaqueiro.
> - Isso não se faz, môço, protestou Fabiano. Estou quieto. Veja que mole e quente é pé de gente.
> O outro continuou a pisar com fôrça. Fabiano impacientou-se e xingou a mãe dele [...] (RAMOS, 1970, p. 66).

Nesta cena da vila, o cineasta tomou a liberdade de unir o capítulo "Cadeia" e "Festa" do escritor. Observamos neste fragmento a opressão da classe militar sobre a classe oprimida pelo simbolismo do calçado, a hierarquia social consumada pela visibilidade da indumentária. O

patrão de Fabiano, o Soldado Amarelo e o fiscal da prefeitura são símbolos do governo protetor da dominação latifundiária. Ou seja, símbolos do poder da classe dominante. Esta cena mostra (assim como as páginas do romance) a superioridade de uma classe sobre a outra por meio de atitudes dos personagens, bem como o simbolismo da roupagem que veste o corpo em comunicação com o outro.

No livro, no capítulo da Festa, Fabiano e a família vão para a cidade usando roupas novas. No entanto, o aperto das roupas e o desconforto dos sapatos novos causavam-lhes a sensação de ridículo, pois não eram de seu uso comum. A felicidade era, então, efêmera ou ilusória: chegaram a senti-la, com a possibilidade de se passarem por pessoas normais dentro daquele estilo de vestimenta, mas isso logo se mostrou impossível.

A roupa como manifestação cultural inserida na moda está atrelada ao fator econômico sociocultural na medida em que expressa valores, hábitos, usos e costumes de uma sociedade capitalista. Portanto, a roupa, como artefato social em constante mutação, pelo seu caráter efêmero, cria comportamentos por sua capacidade de impor identidades sociais na forma de pensar e agir. Essa é a função do figurino em *Vidas Secas*, tanto no romance de Graciliano Ramos quanto no filme de Nelson Pereira dos Santos.

O sertanejo em *Vidas Secas* é retratado na posição de aceitação resignada de sua condição humana, porém, sem abandonar a dignidade e a virtuosidade. Existe na caracterização do personagem literário e do cinematográfico a preocupação em alcançar a classe culta, seja pela maneira de se expressar, de se comportar ou de se vestir. O elemento roupa, que é o foco deste artigo, mais que cumprir a função de proteção ou adorno, adquire a função de identificação e sentimento de

pertencimento e identidade social. O significado social que o traje adquire com a visibilidade de seu estilo, ao mesmo tempo revela a ligação intelectual e afetiva que se estabelece entre seus usuários.

Em *Vidas Secas* há a noção ideológica de cultura popular, ligada à ideia do tradicional, do regional, que é mais genuína, em oposição à cultura erudita, associada à ideia da universalização e de evolução. Essa, pelo seu caráter de renovação e consumo, está sob a égide do poder e do capitalismo, enquanto que a cultura popular prima pela tradição e a noção de identidade regional.

Estes conceitos entram em choque no romance de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, com o domínio de uma classe social sobre a outra. Nelson Pereira dos Santos recria essa essência literária em forma de imagens por meio da montagem e enquadramentos de planos, sobreposições de música e sons/ruídos, situações de falas simultâneas e mudez/grunhido... e de cenas como a do caminhar com trajes alinhados para em seguida andar descalço e desalinhado,), sempre valorizando os gestos e atitudes dos personagens, ou a fala metonímica na relação de contiguidade de sentido que alude à vestimenta ("*O paisana desacatou a farda*", soldado amarelo).

Assim, a visão crítica do cineasta e a do escritor nos comunica a opressão e a superioridade de uma classe sobre a outra, e também uma espécie de incompatibilidade da cultura erudita com a popular. Uma se mostra em contradição à outra. Para a classe popular, a cultura erudita mascara o "status" da classe mais humilde, impedindo-a de acessar a cultura superior, teoricamente mais sofisticada e universal.

Referências

BARTHES, Roland. *Sistema da moda.* Trad. Lineide do Lago S. Mosca. São Paulo: Nacional, USP, 1979.

BOSSI, Alfredo. *Plural, Mas não Caótico.* Cultura Brasileira: temas e situações. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CORNÉLIO, Rita de Cássia. Berrante tipo exportação. JCNET.com.br. Publicado em: 18 de março 2012. Disponível em: www.jcnet.com.br/noticias.php?codigo=245052&p=

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET Jean-Claude. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira.* Cinema. Repercussões em Caixa de Eco Ideológica. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GARCIA, Carol. MIRANDA, Ana Paula. *Moda é Comunicação*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2007.

NASCIMENTO, José Leonardo do. *Euclides da Cunha e a Estética do Cientificismo.* São Paulo: Unesp, 2011.

_____; TAKEUCHI, Teresa Midori. *Vidas Secas*: Cinema, Literatura e Artes. IX Enecult, Salvador, 2013.

OLIVEIRA, Fábio José Santos de. *A Gritaria e o Silêncio Dos Que Estão Mudos.* 2008. Disponível em: revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/4886/3880

PELLEGRINI, Tânia et.al. *Literatura, Cinema e Televisão.* São Paulo:

Senac, 2003.

PINTO, Manuel da Costa. Resenha - *Vidas Secas*. Revista Cult, São Paulo, jan. 2001.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas.* São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 24. ed. 1970.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos.* O sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SANTOS, Nelson Pereira dos et. al. Cinema Novo, origens, ambições e perspectivas. Debate transcrito na *Revista Civilização Brasileira*, n. 1, março 1965, p. 815-196.

SQUICCIARINO, Nicola. *El Vestido Habla*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1998.

SVENDSEN, Lars. *Moda:* uma filosofia. Trad. Maria Luiza S. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

VIDAS SECAS (Nelson Pereira dos Santos, 1963). 105 min. Preto e branco, extraído do romance de Graciliano Ramos. Fotografia: José Rosa e Luiz Carlos Barreto. Montagem: Rafael Justo Valverde. Técnico de som: Geral José. Produção: Herbert Richers, Danilo Trelles, Luiz Carlos Barreto. Distribuição: Sino Filmes. *Elenco* – Átila Iório (Fabiano), Maria Ribeiro (Sinhá Vitória), Orlando Macedo (Soldado Amarelo), Jofre Soares (Fazendeiro), os meninos Gilvan e Genivaldo e a cachorra *Baleia.*

WITTMANN, Isabel. *Cinema, figurino, literatura e assuntos relacionados.* Vidas Secas (1963). Membro da Sociedade Brasileira de

Blogueiros Cinéfilos, 2013. Disponível em:
http://estantedasala.wordpress.com/2013/09/04/vidas-secas/

A Bunda como elemento poético da memória em "O cheiro do ralo"

Glauco Madeira de Toledo

Patricia Kiss Spineli

Introdução

Em "*O cheiro do ralo*" (Heitor Dhalia, 2006), baseado no romance homônimo de Lourenço Mutarelli:

> o protagonista Lourenço se apaixona pela bunda de uma garçonete [...] Aquela determinada parte do corpo se torna para ele um fetiche. Quando a garçonete o chama para "tomar uma cervejinha" ele se assusta e nega o convite. Não lhe interessa se aproximar dela de outra forma, mas sim de pagar para vê-la, possuí-la [...]. Essa maneira de lidar com a situação é em parte reflexo do tipo de atividade profissional de Lourenço; este é proprietário de uma loja onde são negociadas antiguidades e objetos usados. O conflito que move a história se inicia quando o protagonista se apaixona pela bunda da garçonete de uma lanchonete e passa a comer ali todos os dias para vê-la. Seu objetivo se torna pagar para que tire a roupa, comprá-la para si (PISANI, 2012, p. 52).

A bunda no filme passa a ser então, um outro personagem, e um personagem visto e reconhecido apenas por uma parte do corpo, que é entendida por Lourenço como objeto a ser adquirido. Essa relação entre

os personagens ilustra uma leviandade na forma como este vê o mundo e as pessoas, as quais usa, comprando e vendendo seus objetos em sua loja de quinquilharias.

> ocorre que as mercadorias têm história; são frutos de experiências humanas –às vezes, os objetos são tão investidos de significados que se confundem com as próprias experiências. Este é o contexto: vendedor e comprador estão engajados em uma variedade complexa representada pela história dos objetos (TARDIVO, 2011, p. 875).

De toda forma, como que para explicitar o problema, o objeto bunda vem anexado a um ser humano, e certamente tem história e vontade próprias.

Os eixos de fundamentação desse trabalho estão calcados na discussão da bunda como estereótipo social presente no imaginário brasileiro e a representação da bunda na cultura popular. Essa fundamentação propiciou a discussão sobre o uso da bunda como personagem do filme, i.e, como ficção. Outra discussão está presente na análise de transposição de linguagem, da literatura para o cinema, pela representação da personagem bunda.

O objetivo desse trabalho é realizar uma análise crítica da representação desse personagem na obra cinematográfica e argumentar como esse elemento é representado no Brasil e faz parte da memória nacional. Uma vez que o filme é baseado na literatura de Lourenço Mutarelli, também será analisado o processo de transmutação do personagem literário para o cinematográfico. Desse modo, através de uma etnografia da tela, será possível pensar uma poética da bunda.

A bunda como símbolo do cinema nacional:

estereótipo brasileiro

A bunda feminina é um estereótipo sexual na cultura brasileira. Esse elemento do corpo da mulher é constantemente explorado em imagens publicitárias e de audiovisual (cinema e televisão, principalmente). As nádegas tornaram-se um símbolo nacional brasileiro, especialmente pela superexposição na mídia e no carnaval, em que é comum a aparição de mulheres em trajes sumários e com destaque para essa determinada região do corpo. Os estereótipos surgem como representações da identidade nacional brasileira, tanto para os próprios brasileiros quanto para os estrangeiros. Além da representação do "jeitinho brasileiro", do malandro e da diversidade natural de um país tropical, o que se vê apresentado nas telas do cinema e da televisão, e que favorece a bilheteria, é o erotismo de mulheres, bundas e mulatas sambando quase nuas. Uma determinada aparência corporal da mulher é conectada à construção de identidade nacional, uma identidade que se liga à ideia de brasilidade (CASTRO; PINTO, 2014).

As nádegas femininas brasileiras são objetos de representação social. Para Jodelet, objetos de representação social "circulam nos discursos, são trazidos pelas palavras e veiculados em mensagem e imagens midiáticas, cristalizados em condutas e em organizações materiais e espaciais" (JODELET, 2001, p. 12). As representações imagéticas das ancas mostram um ideal de mulher e alcançam um grau relativamente forte a ponto de se configurar como um estereótipo cultural. Essa representação é realizada através da mediação e observada em imagens fragmentadas de mulheres, que propagam apenas alguns elementos do corpo feminino, incluídas aí as nádegas.

Ainda segundo Souza:

> a imagem de uma mulher sensual, detentora de um corpo imponente, se constrói através de um processo de tradução no qual o olhar do "Outro" gera representações criativas acerca das características físicas, da gestualidade, dos hábitos e dos costumes culturais (SOUZA, 2009, p. 4).

No Brasil, alguns autores (HOBSBAWN, RANGER, 1997; ORTIZ, 1985) atribuem a construção da imagem estereotipada da brasileira a um processo que começa no colonialismo, com a visão pelos europeus das indígenas nuas e perpassa pela incorporação de algumas características da mulher europeia e da africana na construção ideal das que nasceram no Brasil. Nessa mistura de povos encontra-se um conjunto de características que atribuem à mulher um papel sexualizado:

> Coxas grossas e redondas, e especialmente a bunda – ou melhor, 'a bunda empinada' – são consideradas não apenas uma preferência estética, mas também uma característica nacional. Por exemplo, 'Plástica e beleza' comentou: 'a combinação cintura fina e quadril avantajado é uma característica da mulher brasileira, superadmirada, aqui e lá fora'. Embora a beleza da mulher brasileira possa ser um clichê de guia turístico, é também uma das imagens dominantes na representação da identidade nacional (EDMONDS apud CASTRO; PINTO, 2014, p. 37).

A miscigenação teria resultado na criação da imagem de mulher sensual e sedutora e que justifica até hoje o uso nacional e internacional da representação da brasileira como símbolo de sensualidade. A sensualidade está na maioria das vezes atrelada à raiz negra da mulher brasileira e as nádegas, como zona erógena, símbolo dessa sensualidade. Segundo Heilborn:

> a ideia de que a sensualidade se deve a essas raízes negras é reforçada e é fortemente expressa no mito da sexualidade aberta e desinibida dos brasileiros. Esse mito está presente também na divulgação de um tipo de propaganda do país, na publicidade do turismo, que promove, por exemplo, a imagem da mulata: uma mulher sexualmente muito liberada, "quente" e "fogosa", o resultado da miscigenação de um homem branco com uma mulher negra (HEILBORN, 2006, p. 49).

O cinema funciona como veículo de produção simbólica e desempenha função social ao representar a sociedade e seus diferentes grupos (LIMA; MENDONÇA, 2006). Para Balestrin (2011), o cinema é área propícia para se analisar processos de significação que mantém a construção do discurso estereotipado em relação à mulher brasileira, pois participa na produção do estereótipo: sensuais, sedutoras e fogosas. Ao representar a mulher como sedutora e revelar partes do seu corpo, a imagem cinematográfica apela para o erotismo. Segundo Lo Duca "Há meio século o pano das telas porta em filigrana um motivo fundamental: o erotismo..." (LO DUCA apud BAZIN, 1957, p. 140). Para Dunker (2003), o erotismo é uma das esferas mais fortes de representação do Brasil e se manifesta nos principais estereótipos que o brasileiro tem de si mesmo e que pensam ser imaginados pelo estrangeiro.

O erotismo no cinema brasileiro também é expresso pela exposição dos corpos através da nudez que prepara para o ato sexual. Sobre a nudez, Bataille (1987) diz que a ação decisiva para preparar a fusão dos corpos é o desnudamento, "a nudez se opõe ao fechado, isto é, ao estado de existência descontínua" (BATAILLE, 1987, p. 17). Logo, quando se despem, ator e modelo iniciam a fusão, a continuidade que se materializará na tela. A nudez é objeto de um rito que comunica sua

essencialidade, isto é, seu erotismo. O uso da imagem das nádegas nuas serve como estímulo sexual e ao ser apresentada em uma tela estimula, através do olhar, o interesse sexual do espectador. Segundo Sodré (1994), o olhar pode ter um laço imaginário com a sexualidade desde a Antiguidade, sendo assim, a visualização das nádegas, que é uma parte erógena do corpo feminino despertador do desejo sexual, pode ser um instrumento sensibilizador no meio audiovisual.

Uma análise da história do cinema permite afirmar que o cinema narrativo clássico frequentemente relacionou a mulher à sua feminilidade, dando a ela uma abordagem de sedução e sensualidade. Bazin (1983), referindo-se à apresentação da mulher nua e cenas de sexo no cinema, diz que o cinema desenrola-se em um espaço imaginário que demanda a participação e a identificação. Logo, conquistando a mulher, o ator satisfaz o espectador por procuração. A sedução e audácia realizam o desejo de quem assiste. Assim, o cinema trabalha com a imaginação do espectador e o conduz a enxergar a mulher associada ao seu desejo. Segundo Mulvey (1983), nessa visão do feminino, à mulher cabe ser interpretada, enquanto o homem pode manifestar livremente suas fantasias.

No Brasil, uma das vertentes do cinema a partir da década de 1960 foi centrada nas paixões e na sexualidade, período que pode ser considerado significativo na exposição e extrapolação do corpo feminino no cinema. Na mesma década se começou a produzir as primeiras pornochanchadas, que segundo Parga (2008), veio a ser uma espécie de revolução sexual à brasileira. Nas pornochanchadas as formas femininas foram mais importantes que o próprio ato sexual. As formas femininas, dentre elas destaque para as nádegas, eram o principal atrativo oferecido pelos filmes e as mulheres eram as estrelas

das narrativas. A pornochanchada da década de 1970 extrapolou o uso de partes eróticas femininas. Foi um fenômeno popular que por 15 anos centrou-se na temática da exploração erótica. O grande volume desse gênero cinematográfico foi responsável, segundo Souza (1998), por quase metade da produção brasileira da década de 1970. Talvez esse seja o resultado do que Lo Duca (apud BAZIN, 1957) argumentou, referindo-se ao cinema erótico, que os produtores, em se tratando de atrair a clientela, recorreram ao tropismo mais eficaz: o sexo e, atrelada ao sexo, a exposição de partes erógenas do corpo feminino.

Esse fenômeno popular pode ser explicado pelo excesso de sensualidade que encantava as personagens masculinas e levava-os ao desejo e à conquista. A pornochanchada proporcionava a identificação e idealização do público masculino com a figura do conquistador e as mulheres provocavam o sonho erótico do homem médio brasileiro (TAVARES; REBOREDO, 2013). A pornochanchada também pode ser considerada responsável por redescobrir o grande potencial sexual da mulher brasileira, considerando o contexto social da década de 70. No entanto, a conotação dada à mulher nesses filmes é unilateral ao retratar a fantasia masculina através do binômio desejo e sexo (PINA, 2013). A representação das áreas erógenas femininas nesse período, muitas vezes não eram realizadas de forma escancarada, mas através de alguns recursos visuais em que o gesto que o personagem fazia dentro do quadro poderia ser simples, nada grosseiro em si, mas a grosseria estava no olhar, a câmera ensinando o espectador a ver o mundo de um ponto de vista escrachado (NOVAES, 2005). Pode-se citar como exemplo, o uso da imagem da bunda feminina no filme “A ilha das cangaceiras virgens” (Roberto Mauro, 1976), em que na cena onde há uma briga entre um grupo de cangaceiras, o que se destaca é o primeiro

plano na calcinha de uma das mulheres e evidencia a bunda da mulher por baixo da minissaia. Ou em outra cena em que ao subir uma escada apresenta-se uma imensa bunda de mulher deformada pela angulação da câmera.

É evidente o uso da sensualidade no período da pornochanchada e com isso a exposição de partes eróticas femininas, nelas incluindo as nádegas. Já nos últimos anos, à partir da década de 1990, para Tavares e Reboredo (2013), a sexualidade é explicita, porém, de uma forma não vulgar e nem sensual. O sexo é mostrado nessas e em outras obras de uma forma "dura e seca", característica marcante no cinema nacional feito nos últimos anos, incluindo aqui o filme "*O cheiro do ralo*". Independentemente da forma em que é que representada na tela, percebe-se a continuidade do elemento bunda nas narrativas cinematográficas brasileiras contemporâneas. O uso desse elemento propaga e reafirma a ideia da mulher brasileira com formas voluptuosas e de sexualidade aflorada, características essas ainda presentes no imaginário popular e referentes ao estereótipo do que é ser mulher no Brasil.

A bunda em *O cheiro do ralo* e sua transposição para o cinema

O cinema contemporâneo sobrevive, em grande parte, de obras e roteiros adaptados de outras mídias, destacadamente, os quadrinhos e a literatura. Bulhões aponta que essas transposições trazem novas linguagens:

> mais do que em qualquer outro tempo, a adaptação é hoje um fenômeno recorrente e, fundamentalmente, intermidiático.

> Diferentes são as plataformas, os suportes, os meios que a envolvem, o que demanda um esforço de percepção de peculiaridades. E muito intenso é o trânsito de linguagens e gêneros, como histórias em quadrinhos, videogames, séries de televisão, telenovelas, narrativas cinematográficas (BULHÕES, 2011, p. 1).

Os acréscimos são de diversas naturezas, sendo os mais óbvios aqueles elementos que inexistem ou são apenas sugeridos no suporte original, como a imagem que é acrescentada ao texto literário ou o movimento aos quadrinhos. Assim sendo, não se espera jamais que as obras se comportem de forma idêntica, como aponta Bazin:

> seguir o livro página por página é algo diferente e outros valores estão em jogo e que o objetivo do cineasta não deve ser o de transcrever para a tela uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori* (1999, p. 82-83).

Heitor Dhalia, na abertura de "*O cheiro do ralo*", nos força a assistir à caminhada da atendente de balcão até a lanchonete, com diversas tomadas sequenciais que enquadram, inequivocamente, sua bunda. A trilha sonora em estilo havaiano é relacionada imediatamente com a estampa de seus shorts. Tais elementos não estavam previstos no livro e, no entanto, trazem um enfoque incômodo e direto de como é a visão subjetiva de Lourenço, a personagem principal que, sabe-se, segue a bunda até seu local de trabalho e passa a almoçar nessa lanchonete de péssima comida para poder ver as ancas da atendente da qual sequer sabe repetir o nome.

> O cinema mostra que a noção de tempo, diferentemente da literatura, é inseparável da experiência visual. Como um "olho mecânico", com mobilidade quase ilimitada (alcançada por técnicas de montagem, colagem, justaposição), não está mais presa a um ponto de vista único. (SARMENTO, 2012, p. 17).

Sarmento aponta uma liberdade que, no entanto, é exatamente o que permite ao diretor prender o espectador aos fetiches e atrações de Lourenço, o vendedor e comprador de objetos que vêm com a história, como ele mesmo diz. O público é forçado a ver um ponto de vista grotesco, embora lhe seja dada a opção de não assistir ao filme, ou mesmo ler o livro; acompanha-se o fetiche de Lourenço.

> No filme em questão, a noção de fetiche é duplicada devido à especificidade inicial da imagem da bunda como fragmento erótico. Além da bunda, que fascina Lourenço, há outros elementos que adensam o processo fetichista: primeiro, sua obsessão por objetos, de modo geral, e por alguns objetos específicos que representam partes do corpo [...]; segundo, o modo como os objetos equivalem a mercadorias apenas, ou seja, a ele não interessam as histórias que encharcam os objetos de alma, de vida; terceiro, o fato de Lourenço destituir os sujeitos donos dos objetos de qualquer subjetividade ou humanidade, atribuindo-lhes a mesma função das coisas, fazendo sujeitos e objetos equivalerem no nível meramente venal, mercadológico (AZERÊDO, 2010, p. 82).

Lourenço lida com os objetos de forma a tomá-los de seus donos originais e exercer sobre eles humilhação em função do poder financeiro. Não por ter muito dinheiro, mas porque quem chega até sua loja de penhores está de fato necessitado do dinheiro que ele pode oferecer, barganhando em função do que o objeto significa, e são desprezados e reduzidos a menos do que seu objeto custa, como negociantes e como seres humanos. Lourenço os reduz a objetos, e essa objetificação lhe dá a sensação de poder, e "o poder é afrodisíaco" (MUTARELLI, 2002, p. 14). A personagem sempre repete, como um mantra de negação, variações da frase "o cheiro é do ralo", porque não quer que pensem que o cheiro do ralo é dele. Lourenço, a princípio,

rejeita fortemente a ideia de estar, de alguma forma, atrelado ao cheiro e ao ralo, mas aos poucos vai assumindo uma identificação com o odor e sua origem. Um violinista humilhado, que desiste de vender seu instrumento, lhe diz que o cheiro é, sim, dele. Se ele é o único que usa aquele banheiro, o cheiro só pode vir dele. Uma parte dele que é rejeitada, que deveria ser negada e escondida, mas que teima em aparecer e que está intimamente ligada à bunda.

> Desculpe o cheiro. O cheiro de merda. Vem do ralo. Sinto um estranho prazer ao dizer isso. É quase como se me reencontrasse. [...] Talvez o cheiro seja meu. Esse cheiro tem história. Foi o cheiro que me trouxe a bunda. É um presente do inferno. É minha perdição (MUTARELLI, 2002, p. 65).

A relação dele com as outras pessoas, que passa sempre pela objetificação, atrelada diretamente ao dinheiro, que o psicanalista Freud estabelece ter uma relação simbólica com as fezes (FERRAZ, 2000).

Lourenço, reduzindo pessoas a seus objetos, e lidando com elas através de dinheiro, acaba por vislumbrar a possibilidade de recriar seu próprio pai, supostamente morto na Segunda Guerra Mundial, ao se deparar com vendedores que lhe trazem um olho de vidro e, mais tarde, uma perna protética.

> A relação pai e filho é outro tema presente em suas obras. Uma das poucas informações sobre a o comprador de O Cheiro do Ralo é que ele nunca chegou a conhecer o pai – que apenas engravidou sua mãe sem ter com ela nenhuma relação amorosa. Durante o desenvolvimento da trama, ele passa a querer montar seu pai com objetos comprados em sua loja. Em primeiro lugar, o olho de vidro, que se torna seu amuleto e passa a testemunhar sua vida. Em segundo, uma perna mecânica. O protagonista projeta seu afeto nos bens materiais que acredita, em algum ponto, serem capazes de substituir os sentimentos despertados

> pela relação humana.
> Os demais personagens dessa história são cunhados por características suas, de objetos que carregam ou com significações criadas pelo narrador. [...] ninguém possui nome próprio. Em nenhum momento há qualquer tipo de referência aos personagens a não ser pelo objeto que oferecem ou, no caso da garçonete, pelas características de sua bunda (PISANI, 2012, p. 50-51).

No entanto, como se poderia esperar, as peças não montam o "pai Frankenstein" e acabam por cair no enfado, e novamente a atenção de Lourenço se volta para o ralo, seu cheiro, e a bunda. O olho vai perdendo o encanto. Como tudo o que adquirimos. Tudo se incorpora ao todo, e é então que o encanto se desfaz (MUTARELLI, 2002, p. 54). Lourenço parece mais interessado nas partes isoladas que no todo, nas peças do que no conjunto. A bunda seria mais uma parte, mais uma peça a ser obtida de forma isolada, e ele só a quer se for pagando por ela. Ele precisa ser dono daquela parte, que, infelizmente para ele, está anexada a uma pessoa, que inclusive o convida para sair.

> Não. Não pode ser assim. Se começar desse jeito daqui a pouco vêm as cobranças e eu prefiro pagar pra ver. Eu não quero casar com essa bunda. Eu quero comprar ela pra mim (Cheiro..., 2006).
> há uma possibilidade de significado mais amplo quando pensamos na articulação entre fetiche, voyeurismo, grotesco. O estranhamento inicial quanto à caracterização psicológica do personagem Lourenço acaba por diluir-se, quando pensamos no filme como uma eloquente alegoria da sociedade de consumo, seja através do nivelamento entre seres e coisas, seja através da metáfora da bunda como comentário acerca da espetacularização do corpo (AZERÊDO, 2010, p. 87).

Obter o que pretende mediante pagamento ou esforço não resolvem o problema, já que mais uma vez, como ocorreu com o olho,

após a obtenção o encanto se desfaz e é necessário partir para o próximo objeto, o próximo item a ser consumido:

> Esta bunda, que agora abraço, era a minha salvação. A bunda é, e sempre foi, o desejo, a busca de tentar alcançar o inatingível. Esta bunda era, enquanto impossível, enquanto alheia, o contraponto do ralo. Mas o que eu realmente buscava não estava ali. Nem tampouco em outro lugar. O que eu buscava, era só a busca.
> Era só o buscar.
> E por isso agora já não há mais desejo, só cansaço. Só o vazio. Só a certeza do incerto. Agora é preciso encontrar algo novo, de preferência uma bunda nova, para acreditar. Uma nova bunda em que eu possa crer. Nessa bunda eu não creio mais. Não que ela minta, ou tenha um dia mentido, para mim. Não. O mentiroso sou eu (MUTARELLI, 2002, p. 138).

E, ao conseguir a atenção de uma pessoa real, ainda pior. Lourenço se desinteressa daquela bunda, despreza sua mãe, se livra da noiva às vésperas do casamento. “É isso que você ouviu... eu não quero casar. Melhor a gente acabar com essa merda agora mesmo” (Cheiro..., 2006).

Considerações finais

É possível verificar ainda na construção da imagem da mulher brasileira o estereótipo da sensualidade e da sexualidade exacerbadas, simplificando e generalizando a identidade nacional feminina brasileira. Como parte da construção dessa imagem, as nádegas femininas são elementos presentes no discurso estimulando uma fixação por essa parte do corpo, assim como atribuindo a ela uma característica nacional. No cinema nacional o corpo feminino desnudo e o sexo ainda são recursos utilizados para estimular bilheterias. A exposição nas telas

do corpo feminino teve seu expoente na pornochanchada e se manteve ao longo dos anos como forma de representar o estereótipo da mulher brasileira sedutora, elegendo a exposição da bunda feminina como elemento de fetiche.

Em o "O *cheiro do ralo*", apesar de a bunda ser uma personagem fundamental, e sua existência ser o que move Lourenço durante boa parte do filme, não é a nudez que causa sua fixação, mas a simples ideia da bunda. Lourenço persegue um conceito, mais do que o objeto, assim como fez em suas outras compras (o olho, a perna...). É algo a ser adquirido, conquistado, um fetiche. A materialização do conceito bunda se dá quando ele finalmente a vê nua. A longa exposição da bunda na construção da cena inicial força o olhar do espectador sobre esse elemento constante na tela e provavelmente gera um incômodo capaz de fazê-lo refletir acerca da necessidade real de tanto tempo de exposição da bunda na tela. Esse recurso não seria possível na literatura e o filme está, naturalmente, mais próximo da linguagem e suportes audiovisuais, tradicionalmente identificados com o voyeurismo e a espetacularização midiática do corpo.

O voyeurismo está presente no filme já que Lourenço observa/imagina a bunda como fetiche/idealização e não necessariamente como uma possibilidade real de aproximação ou envolvimento nem com a bunda em si, nem com o ser humano que vem a ela anexado. Tudo em seu universo da loja de penhores é comprável, inclusive os clientes, e a bunda, que deixa de ser um conceito e demanda uma busca, passa a ser mais um objeto em sua loja, depois de ele pagar para vê-la e contratar a moça como secretária, "guardando-a" na sala ao lado. Mas por quê, enfim, Lourenço persegue uma bunda? Além da clara relação entre ralo, bunda e merda, a bunda oferece uma

dinâmica em que Lourenço possa perseguir sem ser confrontado e sem precisar estabelecer relações pessoais. E por fim, ao coisificar a bunda, esta passa a "fazer parte do cenário" e se torna banal.

Referências

AZERÊDO, Genilda. Fetichismo, voyeurismo e as ambiguidades do olhar em O cheiro do ralo. *Revista Alceu,* v.11, n.21, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu21_6.pdf>. Acesso em 30/06/2014.

BALESTRIN, Patrícia Abel. "Nem toda brasileira é bunda": gênero e brasilidade no cinema nacional. *Revista Textura*, n.24, jul./dez. 2011.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAZIN, André. À margem de "O erotismo no cinema". In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Por um cinema impuro.* São Paulo: Brasiliense, 1999.

BULHÕES, Marcelo. Considerações sobre a Adaptação para o Audiovisual: a Ficção Noir. *Signo,* v. 36, n. 61, 2011. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/2512/1765>. Acesso em 30/06/2014.

CASTRO, Ana Lúcia; PINTO, Renata Pires. Corporalidade brasileira na fabricação da identidade nacional. *Revista Ciências Sociais Unisinos,* São Leopoldo, v.50, n.1, p. 34-40, jan./abr. 2014.

CHEIRO do ralo, O. Direção: Heitor Dhalia. Produção: Rodrigo Teixeira, Marcelo Doria, Joana Mariani. Geração Conteúdo; Primo Filmes; RT Features, 2006. 1 DVD (112min), Color. Produzido por Universal Pictures.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. O declínio do erotismo no cinema nacional. *Interações*, São Paulo, v.8, n.16, dez. 2003.

FERRAZ, Jeremias. *Pulsão e Libido*. Volume 1. Editora, Mauad Editora Ltda, 2000.

HEILBORN, Maria Luiza. Entre as tramas da sexualidade brasileira. *Estudos Feministas,* Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 43-59, jan./abr. 2006.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

JODELET, Denise. As representações sociais no campo das ciências humanas. In: *As representações sociais.* Rio de Janeiro: UERJ. 2001. p 18-43.

LIMA, Aline Soares; MENDONÇA, Maria Luísa Martins. O papel da mulher no cinema brasileiro. In. CONGRESSO DE PESQUISA ENSINO E EXTENSÃO DA UFG, CONPEEX, 2, 2006, Goiânia. *Anais eletrônicos* do XIV Seminário de Iniciação Cientifica, Goiânia: UFG, 2006. n.p. Disponível em: <http://www.ufg.br/conpeex/2006/porta_arquivos/pivic/1752803-AlineSoaresLima.pdf>. Acesso em 30/06/2014.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo**.** In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 437-454.

MUTARELLI, Lourenço. *O Cheiro do Ralo*. São Paulo: Devir, 2002.

NOVAES, Adauto. *Anos 70:* ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2005.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PARGA, Eduardo Antonio Lucas. *A imagem da nação:* cinema e identidade cultural no Brasil (1960-1990). Tese de Doutorado - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ. Rio de Janeiro: UERJ, 2008.

PINA, Neila Renata Silva. A representação social da mulher no cinema brasileiro. In: II CONINTER – Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades, Belo Horizonte, de 8 a 11 de outubro de 2013.

PISANI, Heloisa. *O Cheiro do Ralo:* a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhalia. Dissertação apresentada a Unicamp, Multimeios, 2012.

SARMENTO, Rosemari. A narrativa na literatura e no cinema. *Revista Travessias,* 14 edição, v.6, n.1, 2012.

SODRÉ, Muniz. *A Comunicação do Grotesco* - Introdução à cultura de massa brasileira. Petrópolis/RJ: Editora Vozes Ltda, 1994.

SOUZA, Carlos Roberto. *Nossa aventura na tela:* a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a "Central do Brasil". São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998.

SOUZA, Lisani Albertini. A pré-história da imagem estereotipada da mulher brasileira: desvendando o estereótipo. *Revista Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade*, n. 3-4, 2009. Disponível em http//www.pucsp.br-revistacordis-downloads-numero3_4-revista_cordis_3_4_lisani%20(1).pdf Último acesso em 30/06/2014.

TARDIVO, Renato Cury. Liberdade e Perversão em O Cheiro do Ralo, de Heitor Dhália. *Revista Mal-estar e Subjetividade,* Fortaleza, v. XI, n. 2, p. 873-884, jun. 2011.

TAVARES, Carlos Gonçalves; REBOREDO, Marcus Diego de Almeida e Silva. Filmes da pornochanchada: um possível reflexo da sociedade brasileira?. Disponível em: http://medialab.ufg.br/art/wp-content/uploads/2013/08/CarlosGon%C3%A7alvesMarcusDiego.pdf. Último acesso: 30/06/2014.

O Percurso Criativo de Leon Hirzman e a Representação do Operário em Pedreira de São Diogo

Pablo da Cunha

O artigo, a seguir, derivou de pesquisa acadêmica[301] acerca do processo de criação, produção e recepção crítica do filme *Pedreira de São Diogo* (1962), do cineasta Leon Hirszman (1937 – 1987). Essa investigação justificou-se pela carência de estudos acadêmicos específicos acerca desse curta, um dos episódios integrantes do longa-metragem *Cinco vezes favela*[302] (1962), e pela escassez de obras bibliográficas sobre o processo de criação de Leon Hirszman.

Apesar de sua eminente participação na cinematografia nacional, há disponíveis sobre Hirszman e a compreensão da genealogia dos seus filmes apenas uma biografia (SALEM, 1997), compilações de entrevistas (HIRSZMAN, 1991), catálogos das mostras em sua homenagem[303] e textos publicados[304]. Assim, necessário se faz o incremento de pesquisas sobre a análise de sua obra e o estudo de seu respectivo processo de criação, a partir de investimentos em investigações sobre os arquivos do diretor, acessíveis, principalmente, na Cinemateca Brasileira (SP) e no Arquivo Edgard Leuenroth – AEL[305], da Universidade Estadual de Campinas.

No AEL, por meio de seu Centro de Pesquisa e Documentação Social, estão organizados e acessíveis para consulta pública e pesquisa "documentação textual, material iconográfico e sonoro cujo conteúdo expressa a produção fílmica" (ARQUIVO, 2009, p. 99) de Hirszman, contabilizando mais de oito mil itens presentes neste fundo documental[306].

Para análise de parte destes documentos, o estudo recorreu à abordagem metodológica da Crítica Genética[307], no intuito de compreender a criação deste curta-metragem a partir dos documentos produzidos por Hirszman[308]. No entanto, à medida que o estudo associou estes documentos com o filme, optou-se pela terminologia *Crítica de Processo*, proposta pela autora Cecília Salles, visto que permitiria maior abrangência que o "olhar retrospectivo" da crítica genética e a acrescentaria "uma dimensão prospectiva, oferecendo uma abordagem processual" (SALLES, 2006, p. 169).

Neste sentido, a abordagem escolhida possibilitou melhor compreensão da concepção do filme a partir dos "índices materiais do processo" (SALLES, 2000, p. 21) e permitiu também uma perspectiva analítica da trajetória criativa de Hirszman que se desdobrou na obra entregue ao público. Visando a delimitação necessária a partir da investigação dos acervos sobre o cineasta, o estudo selecionou, para esta breve explanação teórica, trechos de apenas quatro documentos[309], elaborados durante a pré-produção de *Pedreira de São Diogo*. Essa seleção respeitou o desenvolvimento da hipotética ideia inicial à formatação do roteiro técnico e, concomitantemente, a representação do(s) operário(s), personagem protagonista do episódio, nesse percurso criativo.

Inicialmente, a pesquisa elegeu um fragmento manuscrito como o

hipotético embrião do roteiro de *Pedreira de São Diogo*, denominado, pelo estudo, de *ponto de partida*[310]. Esse primeiro documento apresenta o esboço da narrativa por meio de uma breve sequência de palavras interligadas[311] por sinais gráficos de adição (+) ou por virgulas. Esse manuscrito foi iniciado com o substantivo "trabalho", que, segundo os autores Hilton Japiassu e Danilo Marcondes (1991, p. 236), significa a "atividade através da qual o homem modifica o mundo, a natureza, de forma consciente e voluntária, para satisfazer suas necessidades básicas (alimentação, habitação, vestimenta etc.)". Neste sentido, a pesquisa infere a intenção de Hirszman em, desde sua ideia inicial, refletir sobre este ambiente propício à modificação da natureza e do mundo pelo homem. Entretanto, com o acréscimo a este termo da especificação "escravo", o diretor ressaltou o autocerceamento da liberdade dos trabalhadores diante da possibilidade de perderem seus empregos. Essa inferência ratifica-se à medida que, no filme finalizado, Leon evidenciou as estratégias indiretas dos operários na mobilização dos moradores da pedreira diante do drama social, além do figurino maltrapido ou descamisados desses personagens em oposição ao vestuário do dono da pedreira.

Nos termos seguintes ("olhar", "aceno", "sinalização", "expectativa" e "olhares"), Hirszman, neste primeiro momento, fez associação entre os personagens "mulher" e "Miguel", nome inicialmente do protagonista. Após a "explosão", desencadearia o processo de tomada de "consciência" no personagem principal a partir do, até então omitido, drama dos moradores da pedreira diante o aumento da carga de dinamite.

A palavra consciência é destacada por Hirszman pela utilização do ponto de exclamação ("!"), que, colocado após um termo, apresenta a

intenção de efeito “de exclamar; grito de alegria, surpresa e indignação” (LAROUSSE, 1992, p. 481). Leon, por meio de seu filme, visava o “grito” e a “indignação” diante da real situação vivida pelos moradores da pedreira escolhida como sua locação. Em entrevista a Alex Viany (1999, p. 293), o diretor expôs que o objetivo do curta-metragem era “denunciar para impedir” a progressiva detonação de dinamites na pedreira de São Diogo e, consequentemente, possíveis desalojamentos no alto do Morro e mortes. Hirszman visava transformar o drama social vivenciado por aquela comunidade, “senão de uma forma abrangente, pelo menos, a prática política” dos moradores.

Em relação à representação do operário, haveria uma sugestão de uma relação afetuosa entre “Miguel” e a “mulher”, devido ao compartilhamento de “olhares”, “aceno” e “expectativa” entre os personagens. Nessa circunstância, a ação do trabalhador diante da “explosão” seria condicionada por motivação pessoal, já que seu protagonismo derivaria de uma maneira de proteção e zelo com a personagem “mulher”. Infere-se que Leon tenha desistido dessa proposta, pois, conforme apresentado, quisesse ressaltar, em vez de uma motivação de interesse individual ou amoroso, a consciência do trabalhador diante do drama coletivo dos residentes da pedreira. Hirszman propusera, em *Pedreira de São Diogo*, uma concepção cinematográfica popular, pois seu filme visava atingir o povo, apresentado o episódio como possibilidade de contribuição na conscientização do público.

No início da década de 60, havia uma preocupação recorrente do embrionário movimento do Cinema Novo, incluindo seus integrantes participantes do filme *Cinco vezes favela*, em fazer “um cinema popular (que se dirige ao povo) com matéria-prima popular (que vem do povo)”

(GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 139), visando "uma comunicação mais íntima e direta com o povo" (p. 140). Neste sentido, o risco dos moradores da pedreira e essa preocupação justificariam, em tese, a escolha de Hirszman tanto pelo conteúdo da narrativa quanto por seus personagens protagonistas.

O segundo documento escolhido para reflexão é uma sinopse[312] do episódio. A partir de sua comparação com o ponto de partida eleito, houve modificação na forma que são encontradas as informações. Em vez de palavras isoladas interligadas, o conteúdo foi desenvolvido em texto dissertativo. Nessa sinopse, localizamos identificação do título "Pedreira-Favela", além da especificação do local onde trabalha o suposto personagem principal, uma pedreira. A representação do operário, nessa sinopse, mostraria que a motivação do personagem derivaria, principalmente, do drama pessoal, e sua ação, provocada por interesse individualista, à medida que "Miguel", alcunha do protagonista, tornar-se-ia consciente da tragédia iminente assim que percebesse que "seu barraco" seria logo atingido.

Após sua perspicaz percepção do drama pessoal iminente, "Miguel" conversaria, convenientemente, com os companheiros de trabalho, também moradores do alto da pedreira. A solução incipiente encontrada seria uma "greve geral" e sua posterior divulgação aos outros trabalhadores. Entretanto, a ideia apresentaria um outro conflito: a interrupção do trabalho e, consequentemente, a ausência do salário, impedindo a subsistência do trabalhador e sua respectiva família; ou a manutenção de suas atividades e, fatalmente, a destruição de suas próprias residências e a perda de suas moradias. Como resolução do drama compartilhado, os trabalhadores escolheriam a alternativa secundária, aceitando o desfecho como inevitável, e o

trabalho seria reiniciado. Caso mantivesse essa resolução conformista e motivada por interesse particular e individual, haveria discordância entre as intenções de Hirszman de mobilizar e conscientizar os espectadores a partir do drama social e coletivo. Assim, Leon decidiu-se por abandoná-lo, visto que no filme não foi feita referência a esta resolução.

O próximo documento a ser refletido é o roteiro literário do filme, que contém cinco páginas datilografadas[313] e integra o acervo do AEL sobre o diretor. Ao analisar esse roteiro, percebe-se a segurança de Hirszman quanto ao filme que pretendia realizar, modificando-se apenas algumas particularidades em relação à obra entregue ao público. Comparado aos outros documentos, houve desenvolvimento do conteúdo e alteração do nome do suposto protagonista que, em vez de "Miguel"[314], passaria a se chamar "João" (Pg.01 / L.03). A modificação, provavelmente, relaciona-se à popularidade da alcunha que, sendo uma das mais recorrentes no Brasil, poderia representar uma identificação nacional e popular (GALVÃO; BERNARDET, 1983) com o personagem principal e, consequentemente, com o drama coletivo dos trabalhadores e moradores.

Em relação ao filme e ao seu roteiro técnico, destacam-se peculiaridades quanto a três personagens: o "velho", a "mulher" e o "dono" da pedreira. Nesse roteiro, haveria grande expectativa dos trabalhadores antes da primeira explosão da pedreira, pois os operários estariam preocupados com o drama iminente. "João" (Pg.01 / L.03), com a tocha acesa em uma das mãos, aguardaria o soar da corneta e, consequentemente, a ordem hierárquica para acendimento dos pavios. Enquanto os trabalhadores se afastariam apressados, um dos personagens, o "velho", faria, antes desta explosão, "o sinal da cruz"[315]

(Pg.01 / L.05) , entregando sua própria sorte e de sua moradia ao sagrado. Esse personagem coadjuvante tem sua importância na narrativa, tanto exposta no roteiro literário quanto no filme finalizado, pois ele é o primeiro operário a demonstrar abatimento diante do anúncio do mestre de obras (Pg.02 / L.11) sobre o aumento da carga de explosivos. Assim, o velho sentaria lentamente, "não aguentando a tensão" (Pg.02 / L.16) e, após a aproximação de "João" e de outros companheiros, diria: "Vai ser o fim..." (Pg.02 / L.18). Para ele não haveria expectativa de resolução racional do conflito, senão no âmbito místico. No roteiro técnico e no filme, Hirszman manteve o abatimento e a importância do personagem, entretanto, subtraiu a cena que remete à religiosidade, destacando, assim, a racionalidade, coletividade, conscientização e a mobilização dos operários e dos moradores da pedreira como solução para sua realidade, ficcional. O que Hirszman pretendia, ressaltando estes aspectos, era estimular a "tomada de consciência"[316] dos espectadores, principalmente, dos moradores da pedreira.

Responsável direta pela mobilização dos moradores da pedreira no enredo, a personagem "mulher" (Pg. 04 / L.03-05) é tratada, genericamente, por Hirszman em seu roteiro literário, não apresentando características física ou indicação de sua faixa etária. Entretanto, no verso de um documento, disponível no acervo do AEL, encontra-se manuscrito indicativo dessa caracterização: "Mulher baixa, meia gorda. 50 anos". Estes atributos afastavam-se dos predicados físicos da atriz Glauce Rocha, escolhida posteriormente como intérprete da personagem "mulher", entretanto, infere-se que a participação da famosa atriz tenha estimulado mudanças na narrativa tanto pela destaque da personagem quando pelo acréscimo, no filme, de troca de

olhares com o protagonista, retomando sugestão de flerte ou admiração mútua exposta no *ponto de partida*.

A ênfase dada por Hirszman à personagem ultrapassa a função de divulgação do plano arquitetado por "João", fazendo-a simbolizar "coragem, tenacidade, de difusão da revolta e também de doçura" e não se restringindo–a à "figuração ou acessório de charme" (SALEM, 1997, p. 141). Outro personagem essencial para a narrativa foi o "dono" da pedreira. Antagonista da trama, ele determinaria a decisão do aumento da carga de explosivos, expondo ao risco as diversas moradias no alto da pedreira. Após essa deliberação, o personagem retornaria à história somente no momento em paralelo à divulgação da ideia de João para a mulher. O "dono" olharia o relógio (Pg. 04 / L. 01) e, logo em seguida, a montagem exibiria a "dinamite sendo colocada na rocha" (Pg. 04 / L. 02), pontuando ao espectador a explosão excessiva iminente. Outro destaque ao personagem foi na sequência final, quando "mais gente" apareceria "na beira da pedreira" (Pg. 04 / L. 25). Ao perceber a mobilização dos moradores, posicionados estrategicamente no topo da pedreira, o dono, "admirado e furioso" (Pg. 05 / L. 06), observá-los-ia, antes de reagir, aos berros (Pg. 05 / L. 18 do roteiro literário), através da frase: "Sai todo mundo dai" e "Vai embora todo mundo" (Pg. 05 / L. 17). Seu desfecho seria a ironia dos trabalhadores e moradores da pedreira, que sorririam diante do descontrole do "dono" ao ser impedido, devido o risco à vida dos residentes da comunidade, de detonar as dinamites. A cena derradeira, no roteiro, reuniria os sorrisos incontidos dos trabalhadores e dos "favelados" (Pg. 05 / L. 22). João estaria próximo aos detonadores dos explosivos, "no meio com a tocha acesa" (Pg. 05 / L. 22-23), enquanto berrava o "capitalista"[317] (Pg. 05 / L. 23).

Em relação à representação dos trabalhadores, a pesquisa infere

que este desfecho destacaria, desproporcionalmente, o personagem João. Além de ser o idealizador do plano para impedir a explosão excessiva das dinamites, o protagonista, com a tocha acesa, seria a última imagem do filme, personificando e individualizando a vitória. Desse modo, João venceria o "capitalista", destoando, completamente, do modo utilizado na obra finalizada.

O quarto e último documento a ser analisado por esse registro teórico será um dos roteiros técnicos[318] do curta-metragem. Disponível na Cinemateca Brasileira (SP), esse roteiro[319] apresenta, detalhadamente, a divisão da narrativa em 217 planos e enquadramentos, evidenciando a decupagem[320] para equipe técnica integrante do episódio.

Desde a produção do roteiro técnico, Hirszman estruturou sua narrativa inspirado no conceito de montagem proposto por Serguei Eisenstein. O cineasta soviético concebeu a "montagem como uma colisão", apresentando uma "visão pela qual, da colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito" (EISENSTEIN, 2002, p. 42). Assim, por meio da montagem como "um mecanismo ativador de conflitos", Eisenstein afastava-se de uma "reprodução naturalista do mundo sensível" e buscava uma "articulação de imagens entre si, de modo que a sua contraposição ultrapassasse a mera evidência dos fatos, gerando sentido" (MACHADO, 1982, p. 55). A partir desta inspiração estético-cinematográfica, Hirszman concebeu a montagem do filme, a criação do roteiro técnico e a realização de *Pedreira de São Diogo* como, segundo o próprio Leon, "uma homenagem às teorias" (VIANY, 1999, p. 288) do cineasta soviético, evidenciando, por meio dos conflitos no interior do quadro ou entre quadros justapostos, contrastes entre proporções, movimentos, profundidades, cores e representações.

"João", suposto protagonista da narrativa, foi caracterizado fisicamente no roteiro técnico como "um mulato alto e forte de cara marcada" (Pg. 01 / Pl. 02º), especificando sua etnia ou cor de pele e evidenciando atenção do diretor à identidade brasileira, não apenas nessa descrição, mas também na posterior escolha do elenco do filme, composto, majoritariamente, por intérpretes pardos ou afrodescendentes.

O "dono" da pedreira foi apresentado, desde o início do texto, com um adereço, que seria "uma plaqueta na mão" (Pg. 01 / Pl. 09º), alusão essencial para diferenciá-lo enquanto capitalista, e a caracterização de "impaciente" (Pg. 01 / Pl. 11º), evidenciando sua preocupação principal em relação ao tempo e à produtividade. Uma provável ratificação dessa evidência pode ser a associação, na narrativa, entre a máquina trituradora de pedras e o capitalismo. Os planos detalhes (PD) dessa máquina foram requisitados por Hirszman para representá-la como "uma enorme bôca" que "come as pedras" (Pg. 03 / Pl. 35º e 40º, respectivamente). Metaforicamente, infere-se que o diretor fez relação figurada com o avanço desenfreado dos empreendimentos capitalistas. Após a transmissão da ordem do dono para aumento da carga de explosivos feita pelo mestre aos trabalhadores, Hirszman, utilizando novamente da linguagem associativa, inseriu um plano detalhe desta máquina, pois sua "bôca" deveria ser "alimentada constantemente" (Pg. 04 / Pl. 59º). Na sequência final do roteiro técnico, a mobilização, conforme o planejado por "João" e executada pela "mulher", impediria a decisão do dono da pedreira. Os trabalhadores comemorariam, disfarçadamente, devido a presença do patrão que, "sem entender nada" (Pg. 11 / Pl. 162º), observaria a movimentação e caminharia descompassadamente. Leon iniciaria, então, por meio da montagem proposta no texto, outra associação metafórica entre a "máquina que tritura pedra" (Pg. 11 / Pl. 1630.) e o patrão. Apesar de sentir "raiva" (Pg. 13 / 185º), o dono da pedreira conteria sua insatisfação, enquanto a "bôca da máquina" (Pg. 13 / Pl. 186º) trituraria menos pedras.

Utilizando-se de planos com conteúdos contrastantes, Hirszman intercalaria cenas da insatisfação do antagonista, que ficaria "furioso" (Pg. 13 / P. 190[0]) por desconhecer o culpado, com os sorrisos dos trabalhadores devido à satisfação pelo sucesso da organização popular. Além disso, a máquina pararia gradativamente em oposição ao aumento do contingente de "favelados" à margem da pedreira.

Por fim, no último plano[321], o dono da pedreira desistiria da detonação da carga de dinamites e seguiria para a fábrica. "João" levantaria a tocha e os favelados, sorrindo, ergueriam seus braços. Diante disso, infere-se que o destaque seria personificado em "João", que, além de ser o idealizador do plano mobilizador, representaria a liderança da conquista comunitária, individualizando, assim como no roteiro literário, o sucesso coletivo.

Quando comparado ao filme finalizado, o roteiro técnico apresentou poucas mudanças em termos de conteúdo e enquadramento propostos, no entanto, a cena final destoou drasticamente em relação ao destaque dado ao personagem "João". Pois, nos últimos planos do filme, Hirszman evidenciou os moradores da favela na beira da pedreira. Conscientes, unidos e mobilizados, agindo como protagonistas da narrativa e revertendo o drama social em esperança. Leon, por meio da montagem cinematográfica de *Pedreira de São Diogo*, dissolveu, gradativamente, a representação do operário como protagonista individual, conforme apresentado nos documentos de pré-produção, e evidenciou o protagonismo coletivo entre os trabalhadores e, principalmente, os moradores da comunidade no alto da pedreira. Enfim, o povo, no último plano do filme, apresentou-se unido e com as mãos erguidas, triunfantes.

Em relação ao percurso criativo de Hirszman quanto à representação do operário, constatou-se que, no decorrer do processo

de concepção à montagem fílmica do episódio, Leon promoveu diversas alterações em sua narrativa e, consequentemente, na representação do personagem protagonista. Analisando desde o *ponto de partida* até a entregue ao público, interpretou-se haver um fio condutor em sua na trajetória criativa que se iniciaria com a representação de um operário que agiria, diante do drama social, por motivação afetuosa pela personagem "mulher" (*ponto de partida*); transitando por interesse individualista à medida que sua residência correria risco iminente devido às constantes explosões (sinopse); percorrendo uma personificação e individualização do protagonista, "João", diante da conquista coletiva (roteiro literário e roteiro técnico); e, por fim, uma ação motivada pelo drama social compartilhado e um protagonismo coletivo dos trabalhadores e moradores (filme).

Quanto a esse fio condutor, infere-se haver influência da concepção de Bertold Brecht em relação ao "personagem-sujeito" e "personagem-objeto". Segundo a autora Renata Pallottini (1989, p. 37), o primeiro é "livre e senhor de suas ações, ele tem vontade, quer, decide, escolhe e age." Já no segundo, o personagem nunca "é sujeito absoluto e sim objeto de forças econômicas e sociais, as quais responde e em virtude das quais atua". Dos documentos ao filme, o percurso criador de Hirszman sofreu inúmeras mudanças e mostrou-se um "processo de contínua metamorfose" (SALLES, 2000, p. 22), no qual o operário transformou-se, gradativamente, em um "personagem-objeto" brechtiniano à medida que sua ação derivou da consciência do drama social e da necessidade de mobilização dos moradores da pedreira para intervirem em sua realidade, em vez de ser guiada por sua emoção ou interesses pessoais.

Dependendo das decisões de Hirszman, e se o diretor optasse pela

resolução do conflito estritamente conforme exposto nos documentos da pré-produção, o filme seria completamente diferente e, consequentemente, a representação do operário também, modificando, assim, a significância da narrativa. No entanto, Hirszman concebeu uma estrutura cinematográfica que evidenciou ao público conflitos e contradições, fazendo perceber a narrativa como um discurso estético-formal, que os impelia à racionalidade e à ação.

Analisando a filmografia de Hirszman, percebe-se, desde seu primeiro filme, a articulação entre a arte, política e sociedade (HIRSZMAN, 1995, p. 73). A partir de sua perspectiva política e filosófica, Leon apresentava seus filmes como ferramenta de investigação contemporânea às questões sociais brasileiras, colaborando para a discussão sobre a realidade do país.

Suas produções ainda foram pouco exploradas e os investimentos em pesquisas acadêmicas em relação a seus filmes são fundamentais para compreensão da complexidade dos seus trabalhos artísticos e sua relação direta com problemas da sociedade brasileira. Nesse sentido, o registro teórico pretendeu contribuir, minimamente, para a investigação acerca das realizações e da trajetória criativa de Leon Hirszman.

Referências

AMORIM, Celso. A paixão bem temperada. Leon Hirszman era todo tolerância, apesar de firme em suas convicções. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27/09/87, Cad. B, p.09.

ARQUIVO Edgard Leuenroth. *AEL Guia 2009*. 2 ed.

Campinas, São Paulo: UNICAMP / IFCH / AEL, 2009.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme.* Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira - Cinema:* Repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense / Embrafilme, 1983.

HIRSZMAN, Leon. *É bom falar.* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia.* 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

LAROUSSE cultural. *Dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Ed. Nova Cultural Ltda, 1992.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia construção do personagem.* São Paulo: Ed. Ática, 1989.

SALEM, Helena. *Leon Hirszman, o navegador das estrelas*. RJ: Rocco, 1997.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

_____. *Crítica genética*: uma (nova) introdução. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Redes da criação*. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Ed., 1999.

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

O Mal-estar e o Vigor de Linguagem nos filmes: Um Clássico, Dois Em Casa, Nenhum jogo fora (1968) e A Morte da Strip-Teaser (1969)[322]

Nanci Rodrigues Barbosa

Introdução

No livro *Alegorias do Subdesenvolvimento*, Ismail Xavier aponta que o cinema brasileiro anterior a 1964 olhava um país que entendia ser possível a conciliação entre o desenvolvimento e a liberação nacional. O golpe civil militar de 1964 revelou uma conjuntura na qual a modernização não atendeu às demandas e expectativas de uma visão nacionalista da esquerda. O "milagre brasileiro", com um certo avanço econômico e conservadorismo politico, combinou pobreza da maioria e formação de uma sociedade de consumo (XAVIER, 2012, p. 432-5). Uma das questões que o autor observa na produção cinematográfica entre 1967 e 1970 é que a esfera das representações ganhou destaque sendo os mitos ufanistas da ditadura militar alvos de abordagens críticas, sem heroizacão do desenvolvimento (XAVIER, 2012, p. 436). Estas abordagens eram comuns aos cineastas vinculados tanto ao cinema novo quanto ao cinema marginal. Um ponto de diferenciação estaria na

ideia de nacional como categoria unificadora. Segundo Xavier,

> "o cinema novo mantém o horizonte da "comunidade imaginada" de que o artista seria porta-voz mesmo quando sua fala desagradasse, o cinema marginal abandona o discurso do tribuno de uma vez por todas. (...) o epíteto marginal, pois qualifica um cinema que internaliza de forma mais radical a diferença, a cisão já dada no social, e dá vazão às suas tensões com o mundo num tom apocalíptico" (XAVIER, 2012, p. 437).

Enquanto o cinema novo trabalhava com representações que incluíam o diálogo respeitoso com o passado cultural, o cinema marginal apontava para uma recusa da tradição cultural – excetuando a Antropofagia – e apontava para a ruptura, para uma aproximação com a contracultura, com o underground.

O cinema novo teria tido a preocupação de dar cidadania aos despossuídos, aqueles que não teriam uma representação no plano institucional, a partir de representações de exames de consciência. O cinema marginal, por sua vez, focalizava a "Violência já" (XAVIER, 2012, p. 439). Carlos Reichembach, em depoimento no livro sobre a Retomada, aponta: "Na verdade, ninguém gostava da expressão "marginal"; eu comecei a usar o termo pós-novo. O Cinema Novo lidava com certezas, apontava saídas, o pós-novo lidava com a dúvida, não via saída alguma, o desfecho era sempre uma estrada vazia." (NAGIB, 2002, p. 374).

O interesse em refletir sobre a contribuição da formação em cinema, que se dá a partir da escola, instigou uma pesquisa sobre a produção que se realizava no espaço da universidade naquele momento histórico. Buscou-se, então, conhecer a produção dos alunos da ECA/USP. Tendo em mãos uma relação com os títulos produzidos no curso de cinema, foram assistidos oito filmes realizados entre 1968 e

1974, dentre os quais foram selecionados estes dois para análise.

Os filmes estudados neste artigo são, portanto, obras contemporâneas aos filmes estudados por Ismail Xavier no livro *Alegorias do Subdesenvolvimento*[323], ele mesmo um aluno da ECA e montador de um dos filmes analisados. Mas, antes de discutir os filmes, seleciono alguns aspectos do contexto de formação dos cineastas e sua relação com a universidade[324].

A formação no campo do cinema – primeiros momentos

Os primeiros momentos de aprendizagem de cinema foram constituídos a partir da prática e também dos debates que ocorriam em torno das exibições nos cineclubes. Alguns espaços se tornaram famosos na historiografia do cinema brasileiro como o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, contando com presenças de artistas e intelectuais como Paulo Emilio Sales Gomes, Rudá de Andrade, Antonio Cândido, dentre outros. Cursos para dirigentes de Cineclubes e a Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, ações organizadas pela Cinemateca Brasileira, também contribuíram para o debate em torno da produção cinematográfica.

A criação da Escola Superior de Cinema São Luís, ligada ao tradicional colégio católico da cidade de São Paulo, reuniu pessoas em torno do desejo de aprender e refletir sobre cinema. Este curso possibilitou o encontro de jovens (alunos e não alunos) como Carlos Reichembach, Carlos Alberto Ebert, Andrea Tonacci, Rogerio Sganzerla, Jairo Ferreira, Ozualdo Candeias. Em depoimento no livro *Cinema da*

Retomada, Reichembach afirma que o cinema marginal surgiu a partir dos encontros entre estes jovens cineastas. “O movimento nasceu na São Luís e depois foi militar na Boca.” (NAGIB, 2002, p. 373). Este depoimento de Reichembach reitera uma das dimensões da escola na formação de cinema: a do encontro, da troca de experiências, mas também a intervenção efetiva na vida social, cultural e política da sociedade a partir do cinema.

O curso de cinema da ECA/USP

Para elaborar o curso de Cinema da Escola de Comunicações Culturais, em 1966, Cícero Cristiano de Souza, um cineclubista, convidou outros colegas que atuavam junto à Cinemateca Brasileira. Dentre eles, Rudá de Andrade, Luis de Almeida Salles e Paulo Emilio Sales Gomes. O vestibular da primeira turma de cinema foi em janeiro de 1967 e a sua formação ocorreu em 1970. Rudá de Andrade foi o primeiro professor de cinema do início da escola, tendo sido o único professor, do departamento específico, durante o primeiro semestre. Ismail Xavier, aluno da primeira turma da escola relata que o segundo semestre contou com Jean Claude Bernardet, Roberto Santos e Maurice Cappovilla e no ano seguinte, 1968, com Paulo Emilio Sales Gomes (SILVA, 2004, p. 214).

A criação do curso deu-se em consonância com o neorrealismo, a Nouvelle Vague, Cinema Novo, o Cinema Verdade e no campo de formação cinematográfica, com a experiência do Centro Experimental de Cinema de Roma (Itália), IDHEC (França) e da Escola de Santa Fé (Argentina). A proposta inicial buscava uma atuação a partir da realidade, considerando o cinema como espaço de intervenção social e

denuncia da realidade brasileira, privilegiando, de certa forma, a visão documental. Mas, nas primeiras ações do curso percebeu-se o envolvimento e o interesse dos alunos por outros caminhos (SILVA, 2004, p. 217).

Uma importante iniciativa que envolveu os alunos das primeiras turmas do curso de cinema foi a redação de resenha crítica cinematográfica publicada no jornal O Diário de S. Paulo, atividade iniciada em 17 de julho de 1968 com o artigo sobre o filme *Cidadão Kane*, de Orson Welles, que estava sendo reprisado na cidade. A experiência, que teria iniciado a partir de um convite para que Paulo Emilio escrevesse para o jornal, durou 11 meses, sendo o último artigo publicado em junho de 1969, com reflexão sobre o *Dragão da maldade contra o Santo guerreiro*, de Glauber Rocha. Outras sessões também eram elaboradas pelo alunos como as colunas "Hollywood sem máscara" e "Cotação de filmes", além de outros artigos sobre cinema (BERLLINGER, 2013, p. 8-14).

Dentre os artigos publicados no jornal O Diário de S.Paulo, enfatizo o de 19/11/1968, sobre o IV Festival de Cinema Amador JB/Mesbla, intitulado "Todos os jovens não estão contentes", assinado pela aluna Valéria Silveira e Claudio Andrade (pseudônimo atribuído a Jean-Claude Bernardet). Destaca-se no texto a juventude dos realizadores participantes do Festival, com idades entre 20 e 23 anos, e as dificuldades enfrentadas para expressarem seus pensamentos:

> Sabendo-se diante de uma censura estúpida e pronta a cercear qualquer manifestação cultural de vanguarda, estes jovens arriscaram o dinheiro dificilmente conseguido, o trabalho árduo do cinema amador, e talvez a própria pele (quem sabe? Hoje em dia....) Talvez nem mesmo pudessem ver exibidos os seus filmes – mas arriscaram (BERLLINGER, 2013, p. 64).

Importante lembrar que tanto o Festival foi realizado e o artigo publicado menos de um mês antes do AI-5.

Os dois filmes analisados aqui foram realizados neste espaço universitário que vivia intensa efervescência política e cultural com a presença e atuação de importantes intelectuais, que aliava elaboração crítica e expressão fílmica com um pensamento cinematográfico independente e clara liberdade de expressão quanto à temática e quanto à experimentação estética, apontando uma crença na experiência que se desenvolvia no espaço da escola.

O depoimento escrito de Djalma Limongi Batista a Isabela Berllinger nos dá referências.

> Partíamos de um pressuposto muito caro ao Paulo Emilio Salles Gomes e a Jean-Claude Bernardet, nossos mestres, de que o cinema não era uma entidade única, não havia regras para O cinema. Cada filme era um filme. Com suas propostas próprias, diferenciadas ou não (BERLLINGER, 2013, p. 24).

Os dois curtas analisados foram realizados pelos alunos desta primeira turma que se formou, com 10 alunos em 1970. Concluintes do curso: Eduardo Leone, Marilia Franco, Jean Koudela, João Cândido Galvão, Djalma Limongi Batista, Ismail Xavier, Roman Stulbach, Aloysio Raulino, Plácido Campos Junior e Walter Rogério.

Um clássico, dois em casa e nenhum jogo fora (P&B;25min.:1968)[325]

O curta *Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora* apresenta uma história na qual o amor, sexo e morte são misturadas em uma relação homossexual entre dois jovens em um cidade grande, São Paulo.

Abordar pela primeira vez de forma aberta a questão da homossexualidade no cinema brasileiro já seria em si um aspecto bastante significativo. Mas o filme traz uma série de outros aspectos para compor um olhar sobre este momento político e social vivido. Não há saída e a proposta estética do filme constrói justamente esta falta de perspectiva.

O curta trabalha com várias camadas de relações do protagonista: a esfera familiar, a busca das relações afetivas e os enfrentamentos com a realidade econômica e política: as condições urbanas, as relações de poder, os meios de comunicação de massa e a crítica à sociedade de consumo. Todas as relações são truncadas.

Uma típica transmissão radiofônica de uma narração de jogo de futebol da década de 60 dá inicio ao filme. Ao longo desta transmissão, acompanhamos a cena do despertar forçado de Antonio. Na cozinha, a mãe prepara o café, pai lê jornal e uma outra mulher à mesa, come, mas se mostra alheia. O irmão entra irritado. Embora no mesmo espaço, cada qual está no seu mundo. As vozes *off* durante o café da manhã evidenciam a imersão de cada um: "O Oliveira subiu. Esta na letra O e eu aqui... tanto tempo no escritório e ainda na letra D." Com câmera em plongé, as pessoas em volta da mesa parecem estar numa sinuca, e o espectador começa a perceber que não está diante de uma narrativa convencional.

A seguir, um plano médio, vê-se parte de um liquidificador, rodeado com as mãos masculinas, como se tivesse orando, em uma posição de súplica, muito presente nas pinturas religiosas. A mesma voz *off* traz o lamento: "Nada de aumento para o funcionário público. Aumenta tudo, menos os nossos salários". A crise econômica familiar está colocada e a proposta estética reposiciona a relação entre os

personagens e nos revela as muitas camadas com que os assuntos são trazidos.

A imagem de Antonio à mesa do café remete a um quadro de natureza morta, num canto obscuro no qual a mãe é vista através das sombras dos gestos. *A mise-en-scène* entre mãe e filho e o gesto carinhoso das mãos afagando a cabeça do filho resgata a afetividade entre os personagens e marca a ida do protagonista para o espaço público.

A sequência do diálogo entre Antonio e um rapaz em torno de algo que ele teria visto estabelece uma alteração do tempo espaço, onde a relação entre os personagens foge às tradicionais aproximações de plano e contra plano, com uma *mise-en-scène* que é remontada de forma fragmentada, incluindo o plano ponto de vista da cena que está sendo relatada. Coloca-se nesta sequencia o debate sobre a narrativa e a expressão cinematográfica assim como do próprio referencial de verdade da imagem e a relação com o real.

A fragmentação se intensifica explorando o potencial expressivo da montagem que exibe os ritmos distintos nas formas de circulação dos personagens pelas ruas do centro urbano. As imagens se aproximam da linguagem documental, com câmera na mão, orientada por uma perspectiva observacional e atenta aos acasos que se apresentam. O perambular de Antonio pela cidade coloca o espectador em contato com o olhar deste personagem sobre o mundo e sobre suas expectativas e relações. O caminhar pelas estruturas de um prédio em construção, um espaço geometricamente organizado: linhas retas, escadas simétricas, com colunas e estruturas pré-moldadas, faz referencia à modernidade que se oferece ao país com espaços que se fecharão a seguir. A trilha sonora traz um outro elemento critico com

sons não harmônicos que se misturam com apitos e ruídos de trens se deslocando em trilhos. A sequência se encerra com o personagem saindo deste prédio, passando por mato que o circunda, tendo ao fundo prédios do centro urbano da metrópole. É para onde se dirige, de ônibus.

Neste trajeto de ônibus, o movimento do personagem se desloca do olhar para o toque físico em uma aproximação, forçada ou casual, que vai sendo experimentada pelo Antonio e pela câmera. Detalhes sinuosos, espaços vazios entre os corpos, pescoço, ombros, cotovelos, que ficam impregnados de jogo, de um desejo que é interrompido com a revelação da sensação do toque que se expressa em um letreiro: “Que orelhas mais geladas!”.

O humor, a ironia e o cinismo do personagem são compartilhados com o espectador que, no momento seguinte, é imerso no sentimento de revolta do personagem e crítica do filme em relação as estratégias de estimulo à competição do sistema capitalista e da sociedade de consumo. Um novo momento de perambulação pelo centro começa em uma sequência de imagens aparentemente documentais dos transeuntes em suas atividades cotidianas, onde os olhares se cruzam, fogem, evitam. Os planos ponto de vista do personagem revelam a busca pelo olhar dos outros. Momento que nos remete ao poema “A passante” de Baudelaire para comentar o crescimento das cidades e já somos inseridos na crítica às diferentes expressões da indústria cultural. A música de Caetano Veloso, *Superbacana*, traz uma crítica, bem humorada, ao ligá-la a uma banca de revistas com destaque para as propagandas que exaltam o comportamento social e amoroso das estrela de cinema. Esta crítica vai se tornando mais contundente e busca escancarar algumas relações entre a indústria cultural, o

consumo e uma "mediocrização" da sociedade. Antonio reproduz um bordão de um famoso programa de TV; "Um instante maestro!" para também interferir na trilha sonora que se apresenta no filme.

Vida, cinema, TV, *outdoors*, revistas se articulam para conformar um modo de ver e o filme se posiciona com clareza na construção de uma crítica às propagandas e aos valores nela expostos. Destaco os passeios da câmera pela palavra *felicidade*, seguida de imagens de mulher, criança e homem sorrindo, formando uma imagem de família feliz, mas a edição constrói uma leitura crítica. Um *travelling* na propaganda de gasolina que recorta as palavras *Troque o mau... coloque um Tigre no Seu*... usando recurso de montagem para reiterar a palavra Seu grifada no cartaz, exibida em macro estabelecendo uma critica à visão individualista e ao consumo.

Interessante observar como o filme insiste na importância da leitura do que está nos cartazes e desnaturaliza a presença destes outdoors nas ruas e acompanhamos um cartaz "Todos morrerão de rir com suas piadas e você será inteligente, culto, bonito, simpático, jovem, conquistador, forte, saudável, elegante, cobiçado pelas mulheres, invejado pelos homens, motorizado, temido, amado... se você tiver RENDA (renda é a excitante mercadoria que você adquire na CARTEIRA DE VALORES do Fundo Nacional Magister)." O recorte feito nos outdoors e a montagem destes trechos trazem um deboche em torno do desejo que eles buscam alimentar.

O personagem acompanha uma sessão de luta livre[326] e lá encontram-se os estereótipos do mocinho e do vilão em luta corporal, com golpes sujos no intuito de possibilitar a vitória do vilão, mais forte, poderoso, com uma espetacularização da violência. A câmera observa os corpos em luta e as reações dos presentes na plateia, especialmente

das mulheres, que torcem e vibram diante das pancadas ou do encaminhamento do juiz.

Retomando a sua perambulação pela cidade, Antonio observa um outro jovem, Isaias. Os olhares se cruzam, flertam. Os rostos se aproximam na iminência do beijo. A aproximação finalmente acontece. A trilha sonora *Free Again*, com Barbra Streisand, traz um falso tom romântico.

No apartamento o diálogo revela a angustia da impossibilidade de viver plenamente, de dar continuidade ao encontro e ao que se deseja. O apartamento tem muitas referências ao cinema: latas de filmes, cartazes, *outdoor*, imagens. Antonio manipula os fotogramas de um filme. A vida e arte diante do momento percebido como sem saída.

Detalhes do toque entre ambos. Mãos que tocam o rosto, os lábios. Delicadeza e intensidade nas imagens fragmentadas. Um momento em que parece possível transformar. Isaias pede a Antonio que o mate pois não vê mais sentido em nada. Ele terá que ir embora e não mais se verão. Antonio reluta, mas realiza o que fora solicitado. Após a morte de Isaias, Antonio corre por caminhos de paisagens hostis e acaba sendo perseguido e morto por um policial. Uma última sequencia remete à subjetividade do personagem, nos apresentando novamente uma situação sem saída.

A morte da strip-teaser (P&B, 25min, 1969)[327]

Imagens panorâmicas, com movimentos rápidos e instáveis, de prédios altos mas com ruas vazias e a trilha sonora clichê de abertura de grandes produções, apresentam um início de dia e fazem uma sátira aos ícones da modernidade. Um locutor de rádio, apresenta o prognóstico

para o signo de Áries. Mulher prepara o café e chama o marido para acompanhar a transmissão da radio novela *A morte da strip-teaser*. A vida do casal está misturada com a ficção. A radionovela é "vista" e, entre propagandas e *merchandising*, acompanhamos James da Silva – o agente secreto do subúrbio – na tentativa de impedir a guerra entre a boca do lixo e "a parte decente da cidade", matar Dentinho de Ouro e a *strip-teaser* Mary Madalene.

O curta se constrói em torno da quebra da expectativa encontrada nos filmes do gênero. Neste curta, o imaginário que cerca o famoso personagem 007 é o terreno em torno do qual a ironia é construída. Múltiplas camadas são elaboradas a partir de fragmentos que remetem ora à vida cotidiana, banal e sem interesses significativos, ora às imagens construídas pela indústria cultural e o imaginário que evoca, ora às expressões da crítica fílmica. Há muitos embates nestas camadas e que propõe ao espectador uma atenção às narrativas, aos códigos do gênero e aos processos de imersão. Esta proposta fílmica apresenta também uma crítica contundente aos caminhos que estavam sendo trilhados no país.

Imagens de cartazes e revistas sobre filmes do 007, com destaque para uma manchete provocativa "EU contra 007", são mostradas em pan até chegar ao Homem que diante do espelho, observa o seu rosto. Os personagens Homem e a Mulher quebram a quarta parede e olham diretamente para a câmera e dizem, de forma irônica, frases que poderiam compor um diálogo tanto de melodrama como de humor. As imagens de James Bond são repetidas, mas ao reenquadrar o homem se observando no espelho, o vemos colocar as mãos diante do rosto, destacando os olhos, como um estudo de enquadramento. O que o personagem vê e como se vê, a busca de elementos de identificação com

o modelo desejado e o que é encontrado, compõem o olhar do filme.

A montagem estabelece paralelos entre Homem e James da Silva a caminharem pelo bairro. O Homem com sua camisa estampada, James da Silva com sua arma em punho e seu figurino, assemelha-se a um garçom e não ao famoso agente. Esta marcação inicial de figurino para os personagens será embaralhada em outras situações, quebrando os códigos inicialmente estabelecidos no curta e estabelecendo novas relações.

Imagens de trem, da estação ferroviária, da multidão indo para o trabalho e o caminhar do Homem pelo centro da cidade são trabalhadas de forma documental. O desenvolvimento do curta vai acentuando as combinações dos fragmentos. Novas camadas se sobrepõem quando os mesmos atores/personagens atuam nas propagandas que se apresentam ao longo da programação, como as de sabonete, cerveja e de posto de gasolina. A propaganda do sabonete Luxo, por exemplo, passa por várias encenações, incluindo uma versão em inglês. Além de James Bond, Dentinho de Ouro tem como referência o personagem da obra de Nelson Rodrigues, Boca de Ouro e Mary Madalene, cuja versão para o cinema é de Nelson Pereira dos Santos, em 1963. É uma sátira à personagem bíblica e à dominação cultural americana, assim como remete à brincadeira de Rogério Sganzerla com o nome composto Janete Jane, em *O bandido da Luz Vermelha*.

O Homem/James conserta aparelhos de TV. O seu sinal remete a inicio de gravação, em um estúdio de emissora de TV, de um depoimento de uma mulher que revela o desejo de casar com o James da Silva, o agente secreto suburbano. Esta camada renova a articulação de um sistema que reitera as relações entre cinema, rádio, TV e revistas, em um contexto de indústria cultural.

A interpretação dos atores tem como base os gestos corporais performáticos, como o momento em que Dentinho de Ouro e Mary Madelene sabem que estão sendo perseguidos por James e atuam diante de uma cerca. Isto acontece quando são apresentadas estratégias de construção de ganchos televisivos na busca de ampliar a tensão e de gerar expectativa nos ouvintes e espectadores; também quando os atores observam, com um certo deboche, a explicitação de códigos e reiterações observadas em filmes da narrativa clássica; e, ainda quando Dentinho aponta um prédio e fala: "Este é um hotel" e Mary aponta um carro e diz que é um Taxi.

De uma forma geral, observamos que a performance vai ganhando presença cada vez mais expressiva à medida que o final se aproxima. No momento de maior tensão, com o desespero de Mary Madalene, há um novo corte e os atores fazem os anúncios comerciais. Ao retomar a trama, Mary Madalene anuncia que Dentinho está sendo procurado pelo Esquadrão da Morte. A perseguição e morte do Dentinho e também de Mary Madalene se dá agora em espaço aberto. A fragmentação e descontinuidade compõem outras leituras possíveis.

Considerações finais

Observa-se nestes dois curtas realizados na universidade aspectos comuns à produção do cinema novo e cinema marginal realizadas no período. São filmes que desconfiam das chamadas narrativas-mestras, narrativas clássicas no que diz respeito aos processos, à racionalidade e aos sentidos, usando a fragmentação, a descontinuidade temporal e espacial e narrativas não convencionais (XAVIER, 2012, p. 430-43). Os dois filmes terminam em morte e retratam, com diferentes propostas

estéticas, um momento sem saída. Há várias formas de violência, quer na expressão direta da perseguição e da morte, quer nas manifestações de sufoco dos anseios dos personagens ou da abordagem ao imaginário de dominação, consumo e individualismo. Em ambos, encontramos diferentes expressões de um cinema de ruptura que apresenta a crítica de estereótipos comportamentais e superexposição de imagens clichês observados no cinema marginal (PARENTE, 2011, p. 20). Os filmes trazem estas questões com um senso de provocação do espectador, a ruptura com um regime de contemplação das imagens e encenações (XAVIER, 2012, p. 11).

Nos dois curtas temos a fragmentação e a descontinuidade da narrativa, com uma forte tensão estabelecida entre o sujeito e a cidade. A cidade e as relações apresentadas em *A morte da strip-teaser* são trabalhadas de forma irônica, dura e violenta. A cidade apresentada por *Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora* é fugidia, escorregadia, intolerante, agressiva. Há em comum a forte presença dos meios de comunicação e da indústria cultural e implicações com valores sociais e morais, mas também a nova configuração que estes meios provocam na cultura. Em ambos há uma relação entre espaço privado e espaço público. Os dois trabalhos constroem um olhar sobre o momento cultural e político vivido, dialogando com um cinema que buscava uma expressão de forma mais radical. Em alguns aspectos, *Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora* se aproxima de uma proposta de cinema novo e *A Morte da Strip-Teaser* tem uma proposta estética que o aproxima do cinema marginal.

Em relação à produção, o depoimento de Andrea Tonacci a Eugênio Puppo e Vera Haddad realizada por ocasião da Mostra sobre Cinema Marginal permite a aproximação entre as experiências que

também ocorriam na universidade.

> Filmava-se como fosse possível (...) Se precisássemos passar a mão em alguma coisa para fazer o filme, a gente passava. O único compromisso era com a liberdade de pensar, de questionar [...] Rodamos Blá Blá Blá durante a ditadura, saindo com armas de brinquedo no meio da rua. Loucura? Risco? Tudo isso, não importa... marginal essa atitude de fazer um filme de qualquer maneira, de sobreviver, de falar de qualquer jeito. Agora, quanto aos filmes , não vejo nada neles que possa classificar meu trabalho como marginal. Hoje, o nome é até conveniente porque valoriza uma postura de consciência independente, menos oportunista e conivente. Não era cinema marginal, era cinema marginalizado (PUPPO; HADDAD, 2012, p. 110).

Quanto à motivação inicial desta pesquisa, observa-se que havia uma intensa aproximação entre a escola e as experimentações cinematográficas existentes na época e que estes filmes universitários analisados abordaram temas de forma contundente e com um vigor de linguagem que ainda hoje se mostra pujante e que se aproxima de experiências e formas narrativas contemporâneas. Gostaria de destacar que estes primeiros filmes, de autores que se notabilizaram por trabalhos de direção, montagem, crítica e principalmente como docentes na área do cinema, constituem obras importantes a serem vistas e discutidas e que este artigo buscou ser um dos estimuladores deste resgate. Há ainda muitas questões narrativas e estéticas a serem discutidas a partir destes dois instigantes filmes.

Referências

BELLINGER, Isabella Mitiko Ikawa. *A crítica cinematográfica em O*

Diário de S.Paulo entre 1968 e 1969: um estudo sobre a experiência dos estudantes da Universidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado) UFSCar, São Carlos, 2013.

BERNARDET, Jean Claude. *Cinema brasileiro* – Propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Cineastas e imagens do povo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som.* Trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro. São Paulo: UNESP, 2013.

NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NEHRING, Marta Moraes. *São Paulo no cinema:* a representação da cidade nos anos 60. Tese (Doutorado) Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2007.

PARENTE, André. *Cinema em trânsito*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

PUPPO, Eugenio & HADDAD, Vera (orgs.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras:* filmes produzidos nos anos 60 e 70. São Paulo: Heco Produções, 2012.

SILVA, Luciana Rodrigues. *A Formação em Cinema em Instituições de Ensino Superior Brasileiras* – Universidade Federal Fluminense, Universidade de São Paulo e Fundação Armando Álvares Penteado.

Dissertação (Mestrado) Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2004.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento.* São Paulo, CosacNaify, 2012.

A presente edição foi composta pela URI,
em caracteres Century Gothic,
formato e-book, PDF e E-PUB, em dezembro de 2017.

Notas

[← 1]

Esta ideia está no ensaio *Para Frente Amigos* ou *Ação Brasil:* cinema e memória da ditadura civil-militar no Brasil para pensar o presente, de Adriana Rodrigues Novaes, publicado neste livro .

[←2]

O texto de Fanon foi citado por Cristina Beskow no ensaio, “Frantz Fanon e o cinema de descolonização nos manifestos *Estética da Fome* e *Hacia un tercer cine*”, publicado neste livro.

[←3]

O prefácio que Viveiros de Castro fez para o livro *Baré – o povo do rio* (HERRERA; FERNANDES, 2016) é uma referência fundamental neste momento.

[←4]

Esta ideia se encontra no texto de Eduardo Russo “Materia, memoria y sombra. Dinámicas intermediales, poéticas de pasajes y mutaciones del espectador en las instalaciones fílmicas de Andrés Denegri”, publicado neste livro.

[←5]

Segundo Viveiros de Castro, “uma trajetória marcada pela ocupação militar, a expropriação territorial, a dizimação demográfica causada pelas doenças (físicas e metafísicas) disseminadas pelos invasores, a escravização econômica, a repressão política, a interdição linguística, a brutalização das crianças nos internatos missionários (um momento especialmente vil da atuação recente da Igreja Católica na Amazônia), a violação ideológica por meio da destruição dos sacras indígenas e da imposição truculenta de uma religião alienígena — enfim, o longo e abominável rosário de violências que os povos ameríndios sofreram, e sob muitos aspectos continuam a sofrer, nas mãos dos orgulhosos representantes da “civilização cristã” e/ou da “nação brasileira” (a sinonímia, interna e externa, entre essas duas expressões não é a menor das ironias, no caso). O antropólogo está se referindo ao povo Baré, mas pode ser estendido a todas as comunidades indígenas das Américas (CASTRO apud HERRERA; FERNANDES, 2015, p. 9).

[←6]

Ideia formulada por Eduardo Russo, em ensaio neste livro.

[←7]

Na modernidade, dissolvido o senso de comunidade orgânica nas sociedade complexas, Benedict Anderson cunhou a noção de “Comunidades imaginadas” para se referir ao processo de cimentação de identidades nacionais laicas no campo político, dissolvida a base religiosa da Monarquia. Tal laicidade se articulou ao capitalismo editorial (jornalismo, livros) que viabilizou ideários gerados numa esfera pública embalada pelas camadas letradas via imprensa, num processo que marcou os países da América Latina saídos de séculos de colonização. O que se vê em *Enamorada* é uma versão do “nacional” ainda associada à Igreja, como ilustram muito bem os diálogos de Reyes e do Padre amigo na sacristia (Num certo momento, Reyes diz: a Nação é o Céu na Terra). Sobre a Nação como Comunidade Imaginada ver Benedict Anderson (1989).

[←8]

Devo esta observação sobre a ambivalência do gesto de Beatriz a Mariarosaria Fabris, em debate sobre o filme na ECA-USP.

[←9]

Este segmento do texto resume o capítulo 4 do livro *Sertão Mar: Glauber rocha e a estética da fome* (XAVIER, 2007).

[←10]

O termo usado para caracterizar o latino-americanismo de Glauber neste filme foi uma sugestão da professora Ana Cecilia Olmos, durante a banca de qualificação de meu doutorado.

[← 11]

As ideias de “instrumentalização do espírito religioso” e do “impedimento do desenvolvimento orgânico pleno” são de Alea e referem-se a *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, 1976) e a *Los sobrevivientes* (ALEA, 1978) respectivamente, filmes em que reverberam questões já apresentadas em *Una pelea...* (ÉVORA, 1996). Em minha tese de doutorado discorri sobre os debates culturais que se desenvolviam em Cuba quando da produção de *Una pelea cubana contra los demonios*, e sobre a inserção do filme em tais discussões (GUTIERREZ, 2014).

[← 12]

Robert Stam aborda a superação da noção de fidelidade no estudo das adaptações cinematográficas de obras literárias, deslocada por categorias como dialogismo e intertextualidade (STAM, 2006). É claro que não se trata aqui de tomar a "fidelidade" como valor. Mas, para alguém que teve acesso primeiro ao filme e depois ao livro, poder-se-ia pensar que tudo fosse fruto da imaginação desbordante de Alea. O que surpreende é que a imaginação desbordante já estava na pesquisa de Ortiz, trata-se de sua imaginação histórica, a que foi somada a imaginação "cinematográfica" de Alea.

[←13]

É o próprio Sanjinés quem comenta este desenvolvimento estético e sua motivação (Sanjinés, 1979). Nas entrevistas de Sanjinés a que tivemos acesso e em seus textos, o cineasta nunca faz menção a uma relação direta, intencional, de seu cinema com a literatura da região andina. No entanto, a leitura de sua obra em associação com o indigenismo literário foi uma estratégia utilizada também por García-Pabón e por Sofía Kenny que, com a ideia da existência de um indigenismo cinematográfico, investiga o cinema boliviano desde o silencioso, passando pela produção documental de Jorge Ruiz e pelo cinema de Sanjinés, até abordar a experiência em vídeo do CEFREC (*Centro de Formación y Realización Cinematográfica*) (GARCÍA-PABÓN, 1999; KENNY, 2009).

[←14]

Tanto a produção independente militante como a contracultural, iconoclasta e experimental somente ganharam corpo no cinema mexicano por meio do super 8, posteriormente, em meados dos anos 1970. O movimento superoitista mexicano, portanto, nasceu já dividido em duas vertentes: a militante e a contracultural. Ver o texto “Contracultura e ideología en los inicios del cine mexicano en súper 8’, de Álvaro Vázquez Mantecón, presente no encarte do DVD “El súper 8 en México” e também (MANTECÓN, 2012).

[←15]

A primeira montagem de *Fando y Lis* foi em novembro de 1961 e a segunda em abril de 1967. O mesmo elenco da segunda montagem foi utilizado no filme.

[←16]

La teoría de la pequeña nación proponía reconstruir la cultura nacional luego de la guerra y el desmembramiento territorial con Perú en 1941. Benjamín Carrión intentó acercar la cultura popular-mestiza y el folklore amerindio a la cultura de las elites dominantes, la visión hispanista. (BENJAMÍN, 1943)

[←17]

Me refiero a la teoría de la pequeña nación de Benjamín Carrión inspirada en la obra de José Vasconcelos y muy similar a las teorías de la identidad brasileña del sociólogo y antropólogo brasileño Gilberto Freyre.

[←18]

"...las elaboraciones ideológicas del mestizaje de parte del movimiento terragenista de los años 30 y 40 del siglo XX fueron formuladas a contracorriente de la ideología hispanista vigente, siendo rechazadas y estigmatizadas en ese entonces. Solo serían funcionalizadas por la ideología oficial desde los años 70 en el marco del proceso de modernización estatal." (SILVA, 2004, p. 14)

[←19]

El Grupo tzántzico toma su nombre de las tzantzas que son las cabezas humanas reducidas. Tradición del pueblo amerindio Shuar de la Amazonía ecuatoriana, que por medio de un proceso ancestral, se reducen las cabezas de los enemigos para conservarlas como trofeos de guerra.

[←20]

El Inti Raymi es la fiesta del dios sol. Fiesta de las comunidades amerindias de la cordillera de los Andes.

[← 21]

Jorge Sanjinés había conseguido un automóvil de producción que se llamaba “Andino”, el símbolo del desarrollismo de la dictadura.

[← 22]

Teoría a su vez inspirada en la teoría de la hegemonía cultura de Antonio Gramsci.

[←23]

Es interesante como se utiliza la palabra del colonizador Indio y no indígena como acto político de rebeldía.

[←24]

Una vez más, la referencia al indio y no al indígena.

[←25]

O vídeo pode ser visto no canal da Tv Cultura no Youtube: [youtube.com/cultura].

[←26]

> Paradoxalmente, a década de 1990 viu um verdadeiro *boom* na criação de escolas de cinema em todo o continente. Os diretores que se formaram nessas escolas logo ficaram conscientes da necessidade de investimento internacional, então eles dependeram fortemente do ciclo internacional de festivais de cinema. Embora a produção seja amplamente diferente, o Novo Cinema Argentino e o Cinema da Retomada compartilham certas características estéticas e temáticas (Tompkins, 2013: 25)

[← 27]

Na minha dissertação de mestrado, pude analisá-las mais detidamente tais obras, embora com focos diferenciados. *(*Rangel Villela, 2013).

[←28]

O programa de João Kléber foi processado pelo Ministério Público Federal e um grupo de entidades, por ofender continuadamente mulheres, idosos, homossexuais, crianças e deficientes físicos em quadros de câmeras escondidas, tendo destaque o "Teste de Fidelidade". Além de garantir que não exibiria mais as ofensas propagadas pelas conhecidas "pegadinhas", a RedeTV! foi obrigada a transmitir 30 programas sobre Direitos Humanos, das 17h às 18h, de segunda a sexta-feira, entre os dias 5 de dezembro e 13 de janeiro de 2005. A emissora foi proibida de vender anúncios nos intervalos dos programas e incumbida de pagar, divididos em 16 parcelas, R$ 200 mil para a produção dos programas.

[←29]

A cartela inicial do filme diz: “No segundo semestre de 2005 o Ministério Público, junto ao CDH (Centro de Direitos Humanos) e mais um conjunto de Ong´s processou a REDE TV canal 9 da TV aberta. O processo se deu contra o programa do apresentador João Kléber, que ofendia e desrespeitava de forma discriminatória mulheres, idosos, homossexuais, crianças e deficientes físicos. Vencido o processo, como forma de punição, foi decretado que a rede deveria exibir no mesmo horário um programa de contrapropaganda que discutisse direitos humanos. Este filme foi realizado pela Brigada de Guerrilha Cultural do setor de cultura e formação política do MTST (Movimento dos Trabalhadores sem Teto) e foi exibido no dia 28 de dezembro de 2005. Trata-se de um grande momento da história da televisão brasileira, quando um movimento popular pôde ocupar a TV. Um espaço sempre dominado pelos interesses do Mercado, nesse dia, apresentou uma voz esquecida do país para o grande público e colocou em discussão o direito à moradia pela palavra daqueles que fizeram desse direito sua causa e sua bandeira”.

[←30]

Segundo Martín-Barbero, a *simulação do contato* "são os mecanismos mediante os quais a televisão especifica seu modo de comunicação organizando-a sobre o eixo da função *fática* (Jakobson), isto é, sobre a manutenção do contato. Função que opera não apenas pela dispersão da atenção que se apresenta na cotidianidade privada – diante da concentração da atenção na sala pública e escura do cinema. [...] A televisão recorre a dois intermediários fundamentais: um *personagem* retirado do espetáculo popular, o animador ou apresentador, e um certo *tom* que fornece o clima exigido, coloquial. O apresentador-animador - presente nos noticiários, nos concursos, nos musicais, nos programas educativos e até nos "culturais", para reforçá-los - mais do que um transmissor de informações, é na verdade um *interlocutor,* ou melhor, aquele que interpela a família convertendo-a em seu interlocutor. Daí seu tom *coloquial* e a simulação de um diálogo que não se restringe a um arremedo do clima "familiar"". (BARBERO, 1997, p. 293-294).

[←31]

Coletivo de mídia independente nascido em Seattle e hoje espalhado pelo mundo.

[←32]

Seguem-se três cartazes na apresentação: "*Un audiovisual realizado integramente por un compañero piquetero, el día 16 de marzo de 2002. Barrio La Fé. Monte Chingolo, Lanús*". 2- "*En el vídeo queda registrada la ocupación de tierras que lleva a cabo el movimiento de trabajadores desocupados (MTD) en el municipio de Lanús*". 3- *"El trabajo de postproducción se limitó a presentar títulos. El montaje fue realizado en cámara por el compañero piquetero"*. Tino, que fez a edição em câmera, e provavelmente não se envolveu tanto no processo da difusão, não é apresentado pelo filme (sabemos ser o nome do rapaz por meio de outros textos que discutem a obra na Argentina).

[←33]

A figura do *piquetero* é central nas insurreições de dezembro de 2001 na Argentina, engendrando uma nova categoria social. “El [o piquetero] término quedó claramente identificado con las organizaciones de desempleados, que tomaron la iniciativa de seguirse identificando como **trabajadores desocupados** y de reivindicar su condición obrera por sobre los problemas de vivienda y sustento. Y alcanzaron un nivel de organización y una capacidad de movilización mayor que ningún otro grupo” (CAMPIONE & RAJLAND, 2006: 311).

[←34]

El sindicalismo participacionista (la dirigencia de la CGT Azopardo) proponía la conformación de una alianza social entre algunos sectores de las Fuerzas Armadas, los empresarios nacionales y los trabajadores. La CGT de los Argentinos y los grupos combativos del peronismo entendían en cambio que las movilizaciones populares que se habían extendido en todo el país después del Cordobazo, podían contribuir como elemento para presionar al gobierno y lograr cambios en la orientación de las políticas económicas y sociales.

[←35]

Nos referimos a: Francisco Delich (1970); Juan Carlos Agulla (1970); Ernesto Laclau (1970); Paul H. Lewis (1990)

[←36]

De los autores consultados adhieren a estas ideas parcialmente Mónica Gordillo y Horacio Trejo.

[←37]

Es necesario aclarar que en Argentina, junto con la tendencia de cine político, la Generación del 60 y el cine de autor se constituyeron en los motores del cambio del campo y del lenguaje cinematográfico en la época.

[←38]

Sobre la periodización del cine argentino de las últimas décadas, existe entre historiadores y críticos un consenso en torno a fijar, promediados los años noventa, un corte y una renovación de las estructuras y del medio cinematográfico en general. Conocido este tipo de cine como Nuevo cine argentino, creemos que la pertinencia y la posibilidad misma de esta denominación no se sostiene en la conformación de un programa estético común, sino en la continuidad en la producción de varios de sus realizadores y en el éxito que tuvo este mote en el exterior.

[←39]

Fueron numerosos los directores y técnicos que percibieron en las décadas recientes la necesidad de retomar la organización de grupos y colectivos cinematográficos, ya sea asociados a partidos y proyectos políticos concretos (Contraimagen y Ojo Obrero son dos de ellos) o vinculados a pautas y decisiones personales (Boedo Films, Cine Insurgente, División de cine Indymendia, Alavío, Proyecto Enerc), registrándose a su vez la reactivación de ciertas tendencias que habían sido sumamente productivas en los años 60 y 70.

[←40]

En el año 2009 se estrenó *Los días de mayo*, de Gustavo Postiglione, largometraje de ficción centrado en hechos ocurridos en la ciudad de Rosario en 1969, conocidos bajo el nombre de Rosariazo.

[← 41]

Es necesario mencionar que este trabajo reconoce como antecedente directo el publicado por Mariano Mestman y Fernando Peña (2002). En dicho artículo, los autores se centran en el análisis de la representación del levantamiento popular en el cine de intervención política del período 1969-1976.

[←42]

Su participación activa en estas organizaciones culminó con su desaparición en diciembre de 1976. Junto con Pablo Szir, Raymundo Gleyzer y Jorge Cedrón, compone la lista de cineastas argentinos desaparecidos y/o asesinados durante la última dictadura militar.

[←43]

Enrique Juárez inserta en *Ya es tiempo de violencia* una pequeña secuencia relatada por un testigo de los hechos reales. En este punto encontramos nuevamente una referencia al mencionado film de Cine Liberación, en cuya tercera parte se incluye el testimonio de Julio Troxler, uno de los sobrevivientes de los fusilamientos de José León Suárez en 1956.

[←44]

Mencionado por Nemesio Juárez en su intervención en la mesa redonda “Cine militante a 30 años del Golpe Militar. Continuidades y rupturas”, realizada por el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, junio de 2006.

[←45]

Gaviotas Blindadas, historias del PRT – ERP, I, II y III, son trabajos colectivos realizados entre 2006 y 2008 por el grupo Mascaró Cine Americano, formado por egresados de la Carrera de Investigación Periodística de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo. Reconstruyen la historia del Partido Revolucionario de los Trabajadores y su proyección internacional, incorporando en una de sus fases la etapa del Cordobazo. Por otro lado, en el año 2009 se estrenó *Los días de mayo*, de Gustavo Postiglione, largometraje de ficción centrado en hechos ocurridos en la ciudad de Rosario en 1969, conocidos bajo el nombre de Rosariazo, que tuvieron características similares a los sucesos cordobeses.

[←46]

En aquellos años Weingartshofer hablaba del método de la "desdramatización significativa", una manera de oponer escénicamente conceptos opuestos. Citado por Emilio García Riera en la *Historia documental del cine mexicano,* Tomo 15, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco-CNCA-IMCINE, 1992: 177-178.

[←47]

Uso el término de *post-memoria* para describir la relación de los hijos de los sobrevivientes de un trauma colectivo o cultural con las experiencias de sus padres, experiencias que "recuerdan" sólo como los relatos e imágenes con los que crecieron, pero que son tan poderosas, tan monumentales, como para constituir memorias para ellos mismos en su propio derecho. (traducción nuestra)

[←48]

Muestra fotográfica inaugurada el 4 de noviembre, 2008. Organizada por: Centro de la Imagen y el EPAF. Lima, Perú.

[←49]

Esse é o viés adotado em minha tese de doutorado, que envolve a análise dos três primeiros longas-metragens de ficção de Sylvio Back, produzidos entre 1968 e 1976. (Kaminski, 2008).

[←50]

Alegoria é um tropo em que as expressões apresentam-se em sentido translato e não no sentido literal. Representa-se um objeto para significar outro. Ismail Xavier estuda o cinema brasileiro dos anos 1960-70 marcado por diferentes formas de alegoria.

[← 51]

Sylvio Back nasceu em 1937. Em Curitiba, desde 1957 atuou como crítico de cinema. Iniciou na direção de cinema em 1962, e já fez mais de 40 filmes. Hoje mora no Rio de Janeiro. Sobre sua obra, ver: Kaminski, 2008.

[←52]

O roteiro do filme foi elaborado a partir de pesquisa documental sobre o Contestado e da adaptação do romance *Geração do Deserto* escrito por Guido Wilmar Sassi e lançado em 1964.

[←53]

Relembrando que Pai Velho, no filme, sintetiza vários personagens do livro de Sassi; vale notar que no livro, essa situação é protagonizada por frei Manuel das Neves, que vestia batina e comandava as rezas..

[←54]

É o caso, por exemplo, de Ely Azeredo (1971).

[←55]

O General Euryale Zerbini é um dos militares cuja história é contada no documentário de Silvio Tendler, “Militares da democracia: os militares que disseram não”, 2014. Quando morreu, em 1982, o corpo do general Zerbini foi encomendado por Frei Betto. Na quarta-feira de cinzas, 11 de fevereiro de 1970, a esposa do general, Therezinha Zerbini foi presa e levada à Oban tendo permanecido por seis meses em poder dos agentes da repressão. Alguns anos depois, a partir de 1974, Therezinha Zerbini foi uma das idealizadoras e principal articuladora do Movimento Brasileiro pela Anistia, que incomodou bastante o regime e constituiu um passo decisivo pela redemocratização do país. (COMPARATO, 2014)

[←56]

Em 2013, Eugenia Zerbini, hoje advogada, causou grande comoção ao revelar publicamente, primeiramente numa entrevista à revista *Brasileiros*, e posteriormente na sessão da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo "Rubens Paiva" realizada no dia 11 de novembro de 2013, que na sexta-feira 13 de fevereiro de 1970, ao levar roupas para a mãe presa na sede da Operação Bandeirante (OBAN), na rua Tutóia, e depois de ter se identificado como filha de general e ter pedido para ser apresentada ao oficial do dia, foi levada para uma sala vazia e violentada. (VILLAMÉA, 2013; CVESP, 2013)

[←57]

Para a reconstituição dos acontecimentos que antecederam e se seguiram à prisão dos dominicanos do Convento das Perdizes, ver Duarte-Plon e Meireles, 2014, e Betto, 1982.

[←58]

O depoimento de Frei Fernando é comovente: “Naquela noite, o clamor da derrota acuou-me. As torturas me haviam impelido a esbarrar no limite de minha resistência. Virado ao avesso, agora eu conhecia as margens abissais da condição humana. A dor esticara-me ao máximo e, além daquele marco, não era a morte que me parecia pavorosa, era o sofrimento capaz de doer além de minha capacidade de suportá-lo. A morte, naquelas circunstâncias, viria como consolo. Fecharia com seu selo definitivo meus segredos, e também minha agonia. Contudo, ela me era inalcançável, e a dor, interminável. Falei, o desespero e a dor me projetaram para uma outra dimensão da realidade, intermediária entre o pesadelo e a vida. Além disso, sabia que Marighella se ausentara de São Paulo. E era o terceiro dia que eu me encontrava preso. Não me era admissível que o líder da ALN, tão experiente e bem informado, no dia 4 já não estivesse a par de nossa prisão no dia 2 e da invasão policial, dia seguinte, ao convento das Perdizes, quando prenderam os frades Tito de Alencar Lima, Giorgio Callegari e, no Rio, Roberto Romano.” (BETTO, 2009, p. 40)

[←59]

A Operação Bandeirante (OBAN), ou Doi-Codi, foi financiada por empresários e passou a ser o centro de repressão e tortura reunindo militares das três forças armadas além de policiais civis na rua Tutóia, em São Paulo. Para maiores informações, ver o livro recente de Marcelo Godoy, *A Casa da Vovó – Uma biografia do Doi-Codi*. (GODOY, 2014)

[←60]

Ainda de acordo com o relato de Tito: “Mais tarde, recobrei os sentidos num leito do pronto-socorro do Hospital das Clínicas. No mesmo dia, transferiram-me para um leito do Hospital Militar. O Exército temia a repercussão, não avisaram a ninguém do que ocorrera comigo. No corredor do Hospital Militar, o capitão Maurício dizia desesperado aos médicos: “Doutor, ele não pode morrer de jeito nenhum. Temos que fazer de tudo, senão estamos perdidos.” No meu quarto, a Oban deixou seis soldados de guarda.” (DUARTE PLON E MEIRELES, 2014, p. 185)

[←61]

Mariana Villaça (2010) destaca que um dos realizadores chilenos mais ativos no ICAIC durante o exílio foi Pedro Chaskel. Além de participar da montagem de *A batalha do Chile*, realizou nesse Instituto *¿Qué es?* (1980), *Una foto recorre el mundo* (1981) e *Constructor de cada día* (1982). Em *Guía temática del cine cubano* (1983) é possível mapear outras produções que contaram com diretores chilenos: de Sergio Castilla, *Prisioneros desaparecidos* (1979) e de Patrício Castilla, *Nombre de guerra: Miguel Enriquez* (1975) e *La piedra crece donde cae la gota* (1977). Já Miguel Littin dirigiu coproduções com Cuba: *El recurso del método* (1978) e *La viuda de Montiel* (1979).

[←62]

O Chile foi também tema de episódios do *Noticiero ICAIC latinoamericano* produzidos por Santiago Álvarez durante os anos da UP.

[←63]

Em 1987, *Araucaria de Chile* publicou uma entrevista de Jacqueline Mouesca com Villagra, na qual o ator narra sua trajetória desde o golpe de Estado até a chegada em Cuba. Inicialmente, passou cinco meses asilado na embaixada de Honduras, país que o recebeu após sua saída do Chile. Depois de uma tentativa frustrada de chegar à Argentina, Villagra se exilou no México, onde já estava Littin. De lá, passou uma curta temporada entre a França e a Itália, radicando-se finalmente na ilha durante a produção de *Cantata de Chile*. O ator destaca que a presença de sua esposa Shenda Román em Cuba e as oportunidades abertas pelo ICAIC para ambos foram fatores fundamentais para seu estabelecimento nesse país. (VILLAGRA, 1987)

[←64]

A opção por colocar os mesmos atores interpretando personagens de diferentes épocas leva a uma leitura que enfatiza a continuidade entre esses períodos.

[←65]

O diretor de fotografia foi Jorge Herrera, que havia atuado em *Lucía* (SOLÁS, 1968) e *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969). Um dos principais fotógrafos do ICAIC, é conhecido pelo realismo expressivo. Essa característica aparece em *Cantata de Chile* e levou Solás a considerar a luz "todo um personagem no filme" (SOLÁS, 1976a).

[←66]

Alguns dos procedimentos presentes em *Cantata de Chile* foram usados por Solás em *Lucía*. Em termos plásticos, os dois filmes se aproximam ao trabalhar com a oposição claro/escuro e por mesclarem diferentes estilos estéticos. Outro ponto em comum é o fato de Solás valorizar, em *Lucía*, distintas versões de uma mesma personagem – Lucía –, perpassando sua existência ao longo de vários períodos históricos. A mulher cubana no filme de 1968, que pode ser vista como uma alegoria da nação, condensa em si o passado nacional e seus conflitos, de modo semelhante ao que ocorre com os operários em *Cantata de Chile*. Nas duas ficções os protagonistas representam sujeitos coletivos.

[←67]

O apelo à solidariedade subcontinental aparece em muitas sequências do filme, como naquela em que os bolivianos que ocupam a fábrica em Iquique ao lado dos chilenos recebem a visita do cônsul de seu país, que tenta convencê-los a abandonar a greve antes do ataque do Exército. No entanto, eles decidem ficar e acabam tendo um final trágico ao lado de seus companheiros.

[←68]

O mural de Siqueiros é uma das principais referências pictóricas para *Cantata de Chile*. O episódio que inspira esse mural é a repressão à Greve de Cananeia (1906), antecedente da Revolução Mexicana (1910). Essa greve, ocorrida numa mina controlada pela empresa estadunidense *Cananea Consolidated Copper Company*, terminou com a morte de mais de uma dezena de trabalhadores mexicanos e dois norte-americanos.

[←69]

Do ponto de vista cinematográfico, esse debate sobre a via ao socialismo esteve presente em dois documentários feitos durante a UP: *Compañero presidente* (Miguel Littin, 1971) e *El diálogo de América* (Álvaro Covacevich, 1972). Sobre esses filmes, ver Del Valle Dávila; Aguiar, 2013.

[←70]

Nos debates internos feitos pelos membros da UP, se destacam alguns balanços que, assim como os cubanos, criticaram a crença na via pacífica. Esses argumentos foram mais fortes entre o MIR (Movimiento de la Izquierda Revolucionaría), que havia declarado apenas um apoio restrito a Allende, e por dirigentes do Partido Socialista. Um dos livros representativos dessa autocrítica posterior ao 11 de setembro foi *Dialética de uma derrota* (1979), onde o socialista Carlos Altamirano aponta a falta de armas como causa da queda da esquerda chilena. Em relação ao Partido Comunista, que havia sido defensor dos rumos institucionais nos anos da UP, a posição legalista também foi revista ao longo da década de 1970.

[←71]

Em 1992 havia 52 mil presos distribuídos em 43 unidades prisionais e em 2002 o número salta para 110 mil presos em 80 unidades prisionais (BIONDI, 2010, p. 66).

[←72]

Exemplos que apontam o forte apelo da facção após 2006 são manchetes como “PCC tenta influenciar STF e planeja matar Alckmin” (GODOY, M. O *Estado de São Paulo,* 12 out. 2013. Metrópole, p. A20); “PCC tem plano para resgate de Marcola e mais 3 líderes presos” (GODOY, M. *O Estado...* 27 fev. 2014. Metrópole, p. A18); a edição da *Carta Capital* “Exclusivo: como o PCC planeja dominar o Brasil” (5 mar. 2014); “Black Blocs prometem caos na Copa e contam com PCC” (SANT’ANNA, L. *O Estado...* 1 jun. 2014. Metrópole, p. A20); e o programa Conexão Repórter (SBT, 3 abr. 2014) com “uma das maiores reportagens já realizadas sobre o funcionamento do PCC”.

[←73]

> Diferente dos suplícios cometidos em praça pública em cidades da Europa até o início do século XIX (FOUCAULT, 2002), no Massacre, paradoxalmente, a investida policial – que mantém certo caráter disciplinar – aniquilou a maior parte dos espectadores que assistiram à demonstração do monopólio da violência (STAM, 2013, p. 143-4)

[←74]

Por exemplo, os presos que filmaram seu cotidiano não participam da montagem, não elegem o que e como aquilo que filmaram aparecerá no documentário.

[←75]

"'Sobrevivendo no inferno', dos Racionais MC's, completa dez anos". *G1 música*, São Paulo, nov. 2007. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL169176-7085,00.html?>. Acesso em mai. de 2015.

[←76]

Reportagem veiculada pelo programa *MTV no ar*. disponível em https://www.youtube.com/watch?v=zZRQjta_XQs>. Acesso em abr 2015.

[←77]

Dados contabilizados pelo governo, disponíveis em <http://www.ssp.sp.gov.br/noticia/lenoticia.aspx?id=10109> acessados em 20/09/2013.

[←78]

Como resgate para soltar o jornalista, a emissora exibe vídeo que contém críticas ao sistema carcerário. O vídeo exibido em agosto de 2006 está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=enHhZ9F42Z8> acessado em set. 2013.

[←79]

A antropóloga Karina Biondi recebeu uma cópia desse *salve* que circulou em presídios em agosto de 2006. Ver Biondi, 2010: 152b.

[←80]

Entre boatos e especulações, ao menos uma entrevista com membros do PCC foi forjada: o programa Domingo Legal do SBT realizou em setembro de 2006 entrevista com falsos integrantes do PCC que ameaçavam políticos e apresentadores de emissoras concorrentes. Além do SBT outras emissoras também foram acusadas de veicular falsas gravações telefônicas com membros do PCC nos seus telejornais.

[←81]

Seja pela definição da situação-ação-situação definida por Deleuze (1985) , seja pela relação causa-efeito ou pela meta que guia o protagonista – respectivamente conforme definições de Bordwell e Thompson apud Dantas (2010).

[←82]

Desenvolvo a discussão sobre os três longas na dissertação “Um Salve Por São Paulo: narrativas da cidade e da violência em três obras recentes”. Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-28012015-100411/>. Acesso em: abr. 2015.

[←83]

De acordo com os letreiros que aparecem no filme, o título completo é: *Dawson Isla 10 – Diario de un prisionero de guerra*.

[←84]

Destacado cineasta chileno, Miguel Littín manteve um engajamento artístico e político desde os anos 1960. Entre os principais trabalhos fílmicos e intelectuais, destacamos o filme *El chacal de Nahueltoro* (1969), a corredação do *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular* (1970), o engajamento no exílio (entre a América Latina e a Europa) com filmes selecionado em diversos festivais (como *Actas de Marusia*, 1976, e *Alsino y el condor*, 1982, que concorreram ao prêmio de Melhor Filme Estrangeiro por México e Nicarágua, respectivamente), as filmagens clandestinas no Chile que resultaram na série televisiva *Acta general de Chile* (1986), além da publicação de peças teatrais, livros e artigos sobre cinema e política.

[←85]

As filmagens ocorreram em 2008 na mesma região das prisões. Dois acampamentos militares foram reconstruídos para o filme. O longa estreou no Chile em 10 de setembro de 2009, foi selecionado para o Festival de Roma no mesmo ano e representou o país para concorrer a uma vaga no prêmio de Melhor Filme Estrangeiro no Oscar de 2010, não chegando ir ao evento. Esta seleção gerou um debate, pois a película de Miguel Littín disputou a vaga com o filme de Sebastián Lelio *La nana* (2009), tido como reacionário por não questionar o tema das domésticas no Chile, enquanto que o Governo de Michelle Bachelet tentou abafar a representação da tese de assassinato de Salvador Allende em *Dawson Isla 10* (VERA-MEIGGS, s/d.-b). Este filme recebeu o prêmio de Melhor Filme Hispanoamericano no Festival de Goya de 2010.

[←86]

Sergio Bitar foi Ministro de Minería por alguns meses durante o governo de Salvador Allende. Militante da Izquierda Cristiana (IC), fração da DC que apoiou o governo da UP, Bitar foi convocado pelos militares chilenos a se entregar no início da ditadura. Junto a outros ex-ministros de Allende e alguns diplomatas, foi detido e transferido à prisão na Ilha Dawson entre 1973 e 1974, sendo transferido para outras prisões até ser solto. Exilado em Londres, militou intelectualmente contra o regime, publicando textos e livros. De volta ao Chile, Sergio Bitar lança a autobiografia *Isla 10* pela editora Pehuén em 1987, constantemente reeditada. Em 2009, o livro foi relançado tendo na capa o mesmo título do filme, *Dawson Isla 10*, como estratégia de marketing conjunta com o lançamento da película.

[←87]

Há aqui uma inverossimilhança em relação à história de Dawson. Os ex-ministros de Salvador Allende foram transferidos para outras prisões em meados de 1974. O filme data a cena em outubro, mês de fechamento da prisão, e, além disso, inclui José Tohá como um dos primeiros a sair da Ilha. Acreditamos que tal datação busque afirmar que parte da vida dos detidos continua na Ilha mesmo após o fechamento do campo de prisioneiros, ratificando a necessidade de "libertar" a memória "presa" no local.

[←88]

Mais adiante, Osvaldo Puccio filho canta o refrão quando inicia a reconstrução da igreja, como expressão de alegria por ajudar Lawner em sua obra maior na Ilha, porém os presos são substituídos pelos militares posteriormente.

[←89]

Neste ponto, Miguel Littín fez um comentário sobre o médico, desqualificando seu relato: "como es posible que alguien que fue a buscar una mascarilla para dársela de recuerdo a sus hijos y que estuvo en tratamiento psicológico sea considerado como válido en la recopilación de pruebas". Cf.: LITTÍN, Miguel. Destacado cineasta Miguel Littín insiste que Salvador Allende fue asesinado en septiembre de 1973 y sentencia: "Cuando se sepa la verdad, exigiré que se modifiquen los libros de historia". Cambio 21, Santiago de Chile, 28.01.2011. Disponível em: <http://home.cambio21.cl/cambio21/site/artic/20110128/pags/20110128173021.html>. Acesso em: 29 junho 2014.

[←90]

As Zonas Especiais de Interesse Social designam regiões habitacionais de populações consideradas como de baixa renda protegidas pelo Poder Público para melhoria de infraestrutura e urbanização; visam a regularização fundiária através de uma regulamentação específica.

[← 91]

São considerados desaparecidos os presos [políticos] assassinados e cujos corpos foram ocultados pela repressão[...].De acordo com a Federación Latino Americana de Familiares Detenidos-Desaparecidos-FEDEFAM, com sede em Caracas, em 1992 eram 90 mil desaparecidos em toda América Latina(Freire; Almada, et al 1997:511.) No Brasil, embora não haja dados oficiais, estima-se que cerca de 60 mil pessoas foram perseguidas nos 21 anos que durou a ditadura, das quais 360 são consideradas desaparecidas (GONÇALVES, 2009, p. 20). Observe-se que esses dados estão sendo revistos devido aos trabalhos das comissões da verdade no Brasil.

[←92]

Conforme o estudo feito por Miguel (2007:72) este letreiro foi uma condição imposta pelo Conselho Superior de Censura para que o filme fosse liberado.

[←93]

Noventa milhões em ação/Pra frente Brasil/Do meu coração.../Todos juntos vamos/Pra frente Brasil/Salve a Seleção!/De repente/É aquela corrente pra frente/Parece que todo o Brasil deu a mão.../Todos ligados na mesma emoção.../Tudo é um só coração!/Todos juntos vamos/Pra frente Brasil!/Brasil !/Salve a Seleção!!!

[←94]

Aro de metal que se colocava como uma coroa do (a) preso (a) e cujo diâmetro ia diminuindo mediante sistema de torniquete e comprimindo o crânio da vítima até que seus olhos saltassem das órbitas e a caixa craniana fosse esmagada. A forma como se deu a morte dessa personagem teve inspiração na morte de Aurora Maria Nascimento Furtado. Como conta Brant em entrevista concedida a Lucia Nagib, "certa vez fui à USP e estavam fazendo uma homenagem a Aurora, uma estudante assassinada pela repressão. Então passaram o filme de Renato Tapajós sobre o episódio e narraram a maneira como ela foi assassinada" (BRANT apud NAGIB, 2002, p. 124).

[←95]

A Comissão Nacional da Verdade entregou seu relatório final em dezembro de 2014.

[←96]

Um momento expressivo do cinema brasileiro, com funcionários do calibre de Marco Aurélio Marcondes (hoje estabelecido na argentina Diamond Filmes) e também de Jorge Peregrino (hoje presidente do Sindicato dos Distribuidores do Rio de Janeiro, Diretor de planejamento da H2O) e ainda de Rodrigo Saturnino Braga (atual diretor geral da Sony Pictures no Brasil). E finalmente Luiz Gonzaga Assis de Luca, vice presidente da Federação Nacional das Empresas Exibidoras Cinematográficas, hoje na diretoria da Cinépolis. Todos parte da chamada *geração de ouro* da distribuidora da Embrafilme. Disponível em http://www.filmeb.com.br/quemequem. Acesso em 22.06.2014

[←97]

Dados do Processo 0198, de 21/12/78, constantes da Pasta 1101/00786 - Cinemateca Brasileira, SP

[←98]

Processo 1898/78, constantes da Pasta 1101/00786 - Cinemateca Brasileira, SP, p. 14

[←99]

Processo 1898/78, constantes da Pasta 1101/00786 - Cinemateca Brasileira, SP, p. 45/46

[←100]

Processo 1898/78, constante da Pasta 1101/00786 - Cinemateca Brasileira, SP, carta de 27/07/79, p.48

[←102]

[←104]

Em torno deste grupo se reuniram Hector Babenco, Denoy de Oliveira, Julio Calasso, Rudá de Andrade, Fauzi Mansur,Alain Fresnot, Claudio Cunha, Carlos Reichenbach, Jean Garret, Rodolfo Nani, Emilio Fontana, Anibal Massaini, Zeca Zinnerman e Thomas Farkas. Folha de São Paulo, 18/03/79, p.39

[←105]

Sara Silveira é sócia e produtora executiva da empresa paulista Dezenove Som e Imagem. A entrevista foi concedida no dia 22 de janeiro de 2014.

[←106]

In: <http://www.florestal.gov.br/pngf/manejo-florestal/apresentacao>. Acesso em: 09 nov. 2013.

[←107]

"**sustentabilidade**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, <http://www.priberam.pt/dlpo/sustentabilidade>. Acesso em: 05 nov. 2013.

[←108]

Vide em Anexo III - a representação de Espaço Audiovisual proposta pelo autor, , pág 284

[←109]

Vide em Anexo IV - a representação de Cadeia de Valor Ramificada do Audiovisual proposta pelo autor, p. 285

[← 110]

Mais informações em: <http://taigafilmes.com>. Acesso em: 04 mar. 2014.

[← 111]

Prêmio concedido às empresas de “acordo com o desempenho comercial dos filmes brasileiros no mercado de salas de exibição do País. O benefício do Prêmio Adicional de Renda deve ser obrigatoriamente aplicado em novos projetos, de acordo com o segmento de atuação da empresa contemplada”. Mais informações em: <http://www.ancine.gov.br/fomento/par>. Acesso em: 04 mar. 2014.

[← 112]

Prêmio concedido às produtoras conforme o desempenho (premiação ou indicação de longas-metragens brasileiros, de produção independente) de seus filmes nos Festivais nacionais e internacionais Mais informações em: <http://www.ancine.gov.br/fomento/paq>. Acesso em: 04 mar. 2014.

[←113]

Mais informações em: <http://www.valor.com.br/cultura/3021576/crucis-do-cinema-brasileiro-no-circuito-exterior#ixzz2dP9QLhI8>. Acesso em 29 ago. 2013.

[←114]

Buzz marketing, que no Brasil é conhecido como boca a boca, acontece quando um consumidor gosta de determinado produto/serviço e tece comentários sobre eles com outras pessoas ("de seu circulo pessoal e profissional de relacionamentos"). Mais informações disponíveis em: *Buzz Marketing* In: <http://www.infoescola.com/marketing/buzz-marketing/>. Acesso em: 01 fev. 2014.

[←115]

Neste caso, o ineditismo está relacionado com a primeira exibição do filme para o público. Em alguns festivais, como Cannes e Berlim, uma das regras para concorrer ao prêmio principal (Palma e Urso de outro, respectivamente) é a exigência de o Festival deve ser a primeira janela para a exibição da obra.

[← 116]

Mais informações em: <http://www.idf-film.com/en/events/cinefondation/>. Acesso em: 26 jan. 2014.

[← 117]

Mais informações em: <http://www.festival-cannes.fr/pt/about/whoWeAre.html> Acesso em: 27 jan. 2014.

[←118]

Mais informações sobre o regulamento, júri e projetos selecionados em: <http://www.cinefondation.com/en/selectioninformation>. Acesso em 28 jan. 2014.

[← 119]

As demais exibições brasileiras foram:

62e Festival de *Cannes* (2009) – *Chapa*, de Thiago Ricarte – Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP/SP).

61e Festival de *Cannes* (2008) – *O som e o resto*, de André Lavaquial – Escola de cinema Darcy Ribeiro / Instituto brasileiro de audiovisual (RJ)

60e Festival de *Cannes* (2007) – *Saba*, de Gregorio Graziozi e Thereza Menezes – Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP/SP).

59e Festival de *Cannes* (2006) – *Justiça ao insulto*, de Bruno Jorge – Escola superior de propaganda e marketing (ESPM/SP)

58e Festival de *Cannes* (2005) – *O lençol branco*, de Marco Dutra e Juliana Rojas – Escola de Cinema e Audiovisual (ECA/USP).

55e Festival de *Cannes* (2002) – *Um Sol alaranjado*, de Eduardo Valente – Universidade Federal Fluminense (UFF/RJ).

53*e Festival* de *Cannes* (2000) – *De janela pro cinema*, de Quiá Rodrigues – Universidade Estácio de Sá (RJ). In: http://www.cinefondation.com/en/selection, acesso em 28/01/2014.

[←120]

Mais informações sobre as regras de submissão de propostas e sobre o programa em: <http://www.cinefondation.com/en/generalinformation>. Acesso em: 28 jan. 2014.

[← 121]

Mais informações em: http://www.cinefondation.com/fr/rrules, acesso 28/01/2014.

[←122]

Conhecido internacionalmente como *Eye of the Storm*.

[←123]

Dados de mercado retirados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Disponível em: <http://oca.ANCINE.gov.br/coproducoes_internacionais.htm>. Acesso em: 10 fev. 2013.

[←124]

Conhecido internacionalmente como: *El cielo de Suely* (AR), *Suely im Himmel* (DE), *Le ciel de Suely* (FR), *O ouranos tis Suely* (GR), *Szerelem eladó* (HU) e *Suely w niebe* (PL).

[←125]

Idem 27.

[←126]

As demais empresas envolvidas na coprodução foram a francesa Celluloide Dream e a alemã Shotgun

[←127]

O filme foi exibido em 19 Festivais internacionais e lançado comercialmente em cerca de 15 países. In: <http://www.imdb.com/title/tt0317887/releaseinfo?ref_=tt_ql_9>. Acesso em: 30 jan. 2014.

[←128]

O céu de Sueli no ano de 2006 e 2007 foi exibido nos seguintes festivais –Festival Int. Filmes do Rio de Janeiro (BR), Vitória Cine Vídeo (BR), Festival Int. Filmes de Rotterdam (NL), Festival Int. Filmes de Mar del Plata (AR), New York New Directors and New Film Festival (EU), Festival Int. Filmes de Jakarta (ID), Festival Int. Filmes de Bratislava (SK)

[←129]

O filme também conquistou os prêmios de melhor atriz para Hermila Guedes nos Festivais de Bratislava, Havana, Rio de Janeiro, São Paulo e Thessaloniki.

[←130]

Mais informações em: <https://www.facebook.com/praiadofuturo>. Acesso em: 26 mar. 2014.

[←131]

Mais informações em: <http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/praia-do-futuro-de-karim-nouz-est-na-disputa-pelo-urso-de-ouro-em-berlim>. Acesso em: 26 mar. 2014.

[←132]

Indústrias Culturais definidas pela Unesco como: *Aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial.*

[←133]

Política Cultural, na acepção de Teixeira Coelho: “programa de intervenções realizadas pelo Estado, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas.” (COELHO, 1997, p. 293).

[←134]

Participam como autoridades da Recam: do Brasil – Ancine (Agência Nacional de Cinema); da Argentina – INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales); do Uruguai – ICAU (Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay); do Paraguai – Dirección del Audiovisual de la Secretaría Nacional de Cultura; da Venezuela– CNAC (Centro Nacional Autónomo de Cinematografía de Venezuela) e a Distribuidora Nacional de Cine Amazonia Films; da Bolívia – Conacine (Consejo Nacional de Cine); do Chile – Consejo Nacional de Cultura y Artes; da Colombia– Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura; do Equador – CNCine (Consejo Nacional de Cinematografía de Ecuador); e do Peru –Dirección de Industrias Culturales y Artes del Ministerio de Cultura.

[←135]

As *majors* são conglomerados (multinacionais) de entretenimento que monopolizam a produção e a distribuição cinematográfica.

[←136]

Quando falamos em cinema hollywoodiano não estamos nos referimos ao local geográfico, “Hollywood”, mas a um tipo de cinema que representa o modelo dominante estética e economicamente; tampouco podemos chamar o cinema hollywoodiano de estadunidense, uma vez que as grandes *majors* são empresas multinacionais. No entanto, é inegável que o cinema hollywoodiano propaga valores culturais estadunidenses.

[←137]

Participam da Caaci: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Cuba, Chile, Espanha, México, Panamá, Peru, Porto Rico, Portugal, República Dominicana, Uruguai, Venezuela e, como observadores, Canadá e Costa Rica.

[←138]

Sediado na Espanha, o IBERMEDIA tem sido decisivo para a realização de filme coproduzidos por países do MERCOSUL, e tem como membros: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, Espanha, Guatemala, México, Panamá, Peru, Portugal, Porto Rico, Republica Dominicana, Uruguai e Venezuela.

[←139]

Sus principales integrantes fueron Fernando Solanas, Octavio Getino (correalizadores del film) y Gerardo Vallejo. También participó Edgardo Pallero, como productor de *La hora...*

[←140]

Muchas de las copias distribuidas fueron vendidas por GCL a esos colectivos. Esas ventas fueron defendidas por Getino y Solanas en *Hacia un tercer cine* como una forma de financiar el cine militante (1969). Otra forma de financiación fue la venta de copias en el extranjero, particularmente a colectivos y distribuidores de izquierda en Europa y países como Canadá.

[←141]

Antes de que *La hora...* fuese concluida los integrantes de GCL habían organizado debates políticos para asociaciones militantes a partir de algunos films, en lo que puede considerarse como una experiencia que anticipa el Cine-Acto. La lista de películas incluía *Tire Dié* (FERNANDO BIRRI, 1960); *Revolución* (JORGE SANJINÉS, 1963); *Maioria Absoluta* (LEÓN HIRSZMAN, 1964); *Now* (SANTIAGO ÁLVAREZ, 1965) (GETINO, 2011).

[←142]

En algunos festivales como el de Mérida solo se exhibió la primera parte.

[←143]

En *Hacia un tercer cine* Getino y Solanas hablan de un "arte perfecto" para referirse al tipo de poética que rechazan. Pocos meses después de la publicación del manifiesto, el cubano Julio García Espinosa utilizaría el mismo término para exponer su defensa de un "cine imperfecto".

[←144]

La primera parte del film, *Neocolonialismo y violencia*, no está estructurada siguiendo este principio. En ella tampoco se encuentran intervenciones directas de los narradores llamando al debate. El tema de esa primer parte son las luchas de liberación en Argentina, América Latina y el Tercer Mundo, mientras que las otras dos partes están centradas en el debate político argentino. Por ello, el grupo privilegió sobre todo la difusión internacional de la primera parte.

[←145]

En la misma época Getino fue nombrado director del Ente de Calificación Cinematográfica. Durante su breve gestión se dedicó a liberar los films que habían sido prohibidos hasta entonces (MAZZEO, 2013).

[←146]

O Cinema-Catástrofe (RODRIGUESS, 2014) reflete desastres ficcionalizados em histórias criadas ou baseadas na "realidade". Dispõe de mecanismos estéticos persuasivos de impacto como efeitos especiais, atuações exageradas e trilha sonora emocionante (explosões, ruídos de temor, efeitos estrondosos, músicas incidentais) e pode ser utilizado como dispositivo ideológico para justificativas de vigilância e controle social. Documentário de Risco (RODRIGUES, 2014) entende o documentário como uma narrativa potencial para contar histórias sobre riscos, seja de forma instrumental, convencional ou de forma poética, experimental. Traz informações das percepções de mundo sobre questões não aprofundadas ou debatidas devidamente nos meios de comunicação convencionais. Temas como o perigo dos agrotóxicos na alimentação brasileira, a exemplo do filme ativista *O Veneno Está na Mesa* (SILVIO TENDLER, 2012), ou os desperdícios e descartes, a exemplo do poético *Les Glaneurs et la Glaneuse* (AGNÈS VARDA, 2000) são exemplos dessa categoria proposta.

[←147]

Para a atriz Magaly Solier, em entrevistas sobre o filme, não seria possível que diretores peruanos fizessem um filme como *Altiplano* porque, segundo ela, o Peru tem medo de tocar sua realidade. *Altiplano* teve financiamento internacional, por meio de programas europeus de apoio.

[←148]

Reforçamos que não se trata de um documentário, nem é mesmo um melodrama ambiental típico, com vilões e vítimas claramente demarcadas.

[←149]

A “novela rosa” também conhecida como “romântica” é uma variação do relato novelesco que predominou na época moderna, cuja ambientação e os personagens são convencionais e onde se narra as vicissitudes de um casal apaixonado e os desafios que terão que enfrentar para ficarem juntos, situação essa que corresponde ao desenlace com um final feliz. Os maiores exemplos deste tipo de novela são de língua inglesa, mas também há renomados(as) escritores(as) em espanhol. Corín Tellado, importante escritora do gênero, também ficou conhecida pelas críticas que o cubano Cabrera Infante fez de sua obra, chamando a atenção para o fato de que há em suas novelas um estilo pseudo-pornográfico que a torna única em seu gênero. A escritora é mencionada em *Palomita Blanca* porque este é o gênero literário que a protagonista lê e o gênero que Lafourcade parece parodiar ao contar a história desde o ponto de vista da protagonista e de seu diário.

[←150]

Não há numeração de páginas dado que a cópia utilizada para leitura é uma versão on-line disponibilizada pelo autor e que não contém paginação. Para maiores esclarecimentos, *Cf*. http://www.escritores.cl/libros_gratis/Palomita_blanca.pdf

[←151]

É certo que a renovação musical se deu tanto pela nacionalização da música, por meio do selo discográfico DICAP, resultante de uma indústria cultural partidária e estatal, como também pela resignificação do neofolclore "purista" ao rejuvenecer as "tradições prátrias" abrindo caminho para outras tendências discriminadas pela industria cultural e, desse modo, somando ao acervo folclórico, um repertório latinoamericanista e internacionalista vinculados à projetos de emancipação.

[←152]

Depoimento do diretor Raul Ruiz em 1992 no momento que o filme teve sua estreia no Chile

[←153]

Sobre os primeiros cinemas da América Latina, ver Paranaguá (1985; 2003).

[←154]

Parafraseio aqui Paulo Emílio Sales Gomes e sua célebre obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Apesar de o livro focar o Brasil, podemos dizer que todos os países da América Latina tiveram trajetórias cinematográficas "no subdesenvolvimento". Para o autor, "em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela." (GOMES, 1996, p. 85).

[←155]

O Neorrealismo italiano, surgido na Itália devastada do pós-guerra, foi uma grande inspiração para esses cineastas, principalmente por valorizar uma postura ética em detrimento da técnica. Assim, como apontou Mariarosaria Fabris, o Neorrealismo ofereceu ao cinema brasileiro mais que modelos estéticos, uma "atitude moral, ao mostrar como debruçar-se sobre a realidade local, principalmente sobre o mundo popular, com um novo olhar" (FABRIS, 2003, p. 78-79). Para mais informações sobre o Neorrealismo na América Latina, ver Cinemais (n.34, abr-jun 2003).

[←156]

O discurso de Che Guevara *Criar um, dois, três, muitos Vietnam*, publicado na Tricontinental, em 1967, tornou-se, junto com a obra de Fanon, uma referência do pensamento terceiro-mundista. Neste discurso, Che Guevara disse: “toda nossa ação é um grito de guerra contra o imperialismo”, frase que virou uma palavra de ordem deste pensamento.

[←157]

A guerra ocorreu de 1954 a 1962 e a Argélia conquistou a independência.

[←158]

A obra foi escrita em condições muito duras, já que Fanon estava com leucemia e veio a falecer logo após o lançamento do livro, em 1961, aos 36 anos.

[←159]

No sentido da articulação política entre os cineastas, importante ressaltar a relevância de alguns meios que também cumpriam papel organizativo: 1. Os festivais do período, como o de Viña del Mar, no Chile; 2. Algumas publicações que davam visibilidade a essas ideias, como a revista Cine Cubano, criada em 1960; 3. O Intituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), fundado em 1959 e considerado uma espécie de sede deste novo cinema. Cabe destacar duas figuras centrais para a consolidação destes espaços: Aldo Francia, criador do Festival de Viña del Mar, e Alfredo Guevara, que fundou e presidiu o ICAIC durante trinta anos.

[←160]

O marco de fundação do *Nuevo Cine Latinoamericano* foi o V Festival de Viña del Mar, em 1967, no Chile, quando ocorreu o I Encuentro de Cineastas Latinomericanos, com cineastas de diversos países, como Brasil, Argentina, Cuba, Bolívia, Uruguai, Chile e Venezuela. Para mais informações ver (ORELL GARCÍA, 2006).

[←161]

Alguns pesquisadores já analisaram estes manifestos desta perspectiva (XAVIER, 2007; NUÑEZ, 2006; MESTMAN, 2002; DEL VALLE, 2013; e CAMPO, 2014). No entanto, ainda carecem pesquisas que aprofundem a presença do pensamento fanoniano na produção cinematográfica do *Nuevo Cine Latinoamericano*.

[←162]

Meses depois, foi publicado na Revista Civilização Brasileira, edição número 3, de julho de 1965.

[←163]

Essa sutileza pode ser explicada pela perseguição política perpetrada pela ditadura militar, da qual o próprio Glauber Rocha foi vítima. Além de sofrer censura, o cineasta foi preso neste mesmo ano de 1965, após participar de um protesto contra o regime militar. Em 1971, após o recrudescimento do regime pelo Ato Institucional **nº** 5 (AI-5), de dezembro de 1968, Glauber partiu para o exílio.

[←164]

A denúncia do golpe está no seguinte trecho do manifesto: “(...) foi a partir de abril que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil, ameaçando, sistematicamente, o Cinema Novo”.

[←165]

Não podemos deixar de citar o texto de Paulo Emílio Sales Gomes *Uma situação colonial*? apresentado na Primeira Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica, ocorrida em São Paulo, em novembro de 1960, e posteriormente publicado nas folhas do Suplemento Literário do Estado de S. Paulo. O artigo, que reflete sobre a condição colonial do cinema brasileiro e que posteriormente se transformou no clássico *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento,* certamente também foi uma referência para o manifesto "Estética da Fome". Ainda mais porque Glauber Rocha tinha declaradamente em Paulo Emílio uma de suas principais referências, com quem, inclusive trocou inúmeras cartas a partir de 1960. Para mais informações (BENTES, 1997).

[←166]

O livro *Os condenados da terra* teve edição mexicana de 1965 e brasileira de 1968. Como o manifesto de Glauber Rocha foi apresentado em janeiro de 1965, Glauber Rocha só pode ter consultado a edição francesa do livro, de 1961. Sobre Glauber e Fanon (XAVIER, 2007).

[←167]

O prefácio de Sartre é muito interessante, pois fala do ponto de vista do francês "colonizador", direcionado aos próprios franceses. Num dos trechos mais interessantes do texto, repleto de ironias e provocações, Sartre escreve: "vocês bem sabem que somos exploradores. Vocês bem sabem que tomamos o ouro e os metais, e depois o petróleo dos 'novos continentes' e os trouxemos para as velhas metrópoles. Não sem excelentes resultados: palácios, catedrais, capitais industriais; e quando a crise nos ameaçava, os mercados coloniais estavam ali para amortecê-la e desviá-la. (...) Que tagarelice: liberdade, igualdade, fraternidade, amor, honra, pátria, e o que mais? Isso não nos impedia de ter ao mesmo tempo um discurso racista, negro sujo, judeu sujo, turco sujo. Bons espíritos, liberais e ternos – em resumo, neocolonialistas– se mostravam chocados com essa inconsequência. Erro ou má fé. Nada mais consequente, entre nós, do que um humanismo racista, pois o europeu só pôde fazer-se homem fabricando escravos e monstros" (FANON, 2005, p. 43).

[←168]

Giorgio Agamben fala do jogo como possibilidade de profanação de um sistema sacralizado. (AGAMBEN, 2007). Nicolau Leonel também trata do cinema militante como uma profanação da história da arte e da cultura cinematográfica na tese "Percursos da formação de Chris Marker, cinema militante, dissidência e profanação". (LEONEL, 2015).

[←169]

O filme faz referência aos movimentos messiânicos Canudos (1896-1897), ocorrido na Bahia; e Caldeirão (1936-1937), ocorrido no Ceará.

[←170]

Sobre o conceito de alegoria no cinema de Glauber Rocha (XAVIER: 2012).

[←171]

Agradeço a Nicolau Leonel pela lembrança dessa citação e pelas preciosas considerações para a finalização deste texto.

[←172]

Este debate resultou na participação de Glauber Rocha, como ator, no filme *O vento do leste* (1969), de Godard e do Grupo Dziga Vertov. O trecho em que atua é muito simbólico para retratar as diferentes visões sobre as "urgências" do cinema naquele momento histórico. Na cena em questão, Glauber representando Glauber, encontra-se de braços abertos numa encruzilhada, cantando um trecho da canção "Divino Maravilhoso" de Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1968, quando uma moça grávida com uma filmadora 16 mm nas costas para e pergunta: "Me desculpe, camarada, atrapalhá-lo em sua luta de classes muito importante, mas qual é a direção do cinema político? Glauber, então, tece uma resposta. Eis um trecho: "o cinema do terceiro mundo é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, (...) é um cinema que vai construir tudo, a técnica, as casas de projeção, a distribuição, os técnicos, os trezentos cineastas por ano para fazer 600 filmes para todo o terceiro mundo (...)." (apud ARAÚJO, 2009).

[←173]

O filme é composto de três partes: *Neocolonialismo y violencia*; *Acto para la liberación*, dividido em dois momentos - *Crónica del peronismo* (1945-1955) e *Crónica de la resistencia* (1955-1966); e *Violencia y liberación*. A trilogia é composta de 12 capítulos e duração total de quatro horas. Sobre a análise desta obra cinematográfico a partir da noção de filme-ensaio (WOLKOWICZ, 2010).

[←174]

Regime militar com o general Juan Carlos Onganía no poder (1966 – 1970).

[←175]

Nesta e nas demais citações, quando o texto original estiver em uma língua diferente do português, a tradução é de responsabilidade da autora.

[←176]

Esta frase foi retirada do seguinte trecho: “mas, se queremos que a humanidade avance, se queremos levá-la a um nível diferente daquele em que a Europa a manifestou, então é preciso inventar, então é preciso descobrir” (FANON, 2005, p. 365).

[←177]

Fabián Nuñez também já refletiu sobre o espectador enquanto sujeito político e histórico neste manifesto. (NUÑEZ, 2006).

[←178]

Essa sequência foi extraída do filme *La Faena*, de Humberto Ríos.

[←179]

No ensaio “Sobre o conceito da história”, Walter Benjamin desenvolve a ideia de que nenhum documento da cultura está isento de barbárie, tampouco seu processo de transmissão. Nesse processo, uma das tarefas do materialismo histórico seria a de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 245).

[←180]

Os três primeiros volumes da obra foram editados entre 1972 e 1974, na Argentina. Após o golpe de 1976, Bayer exilou-se na Alemanha Ocidental, onde editou o quarto volume, em 1978.

[←181]

Segundo Peña (2012: 164), este órgão deriva do Consejo Honorario de Calificación, criado pelo decreto-lei nº 8.205, de 1963. Embora a censura já existisse desde 1930, seu impacto aumentou em 1963 e alcançou níveis inéditos a partir de 1968.

[←182]

Jorge Cedrón e Raymundo Gleyzer figuram entre os desaparecidos da última ditadura militar argentina (PEÑA, 2012, p. 196-197). Cedrón, exilado em Paris, foi encontrado morto no banheiro de uma delegacia em circunstâncias até hoje obscuras. Gleyzer foi seqüestrado em maio de 1976 e visto pela última vez em junho do mesmo ano, num campo clandestino de repressão chamado El Vesubio.

[←183]

Ángel Mentasti foi o criador da Argentina Sono Film, estúdio de mais longa trajetória no país. Faleceu em 1937, antes de ver concretizado o sucesso da empresa, que passou a ser administrada por seus filhos Ángel Luis e Atilio Mentasti.

[←184]

O crítico Héctor R. Kohen apresenta sérias ressalvas à aplicação da estrutura clássica (e, em alguns casos, melodramática) na representação política. Para tanto, recomenda-se a leitura de Kohen (2005, p. 636-651), conforme consta nas referências bibliográficas.

[←185]

O tenente coronel Héctor Benigno Varela, foi, de fato, assassinado em 27 de janeiro de 1923, pelo militante anarquista Kurt Gustav Wilckens (BAYER, 2009, p. 5-6).

[←186]

As identidades destes personagens e seus papéis na época do massacre são comentadas em Kohen (2005, p. 642), que critica esta mudança de nomes para a realização do filme.

[←187]

Em entrevista ao jornalista Daniel Desaloms, Olivera relembra que nunca teve vínculo ideológico com a esquerda (DESALOMS, 2013, p. 109).

[←188]

O filme é um dos grandes sucessos da história do cinema argentino. Em 1974, alcançou 320.000 espectadores em Buenos Aires e 1.600.000 no interior do país (Kohen, 2005: 640). Em janeiro de 1983, quando reestreou, alcançou mais 800.000 (idem, p. 651)

[←189]

Além deste comentário de Héctor Olivera no livro de Fernando M. Peña, não encontrei mais referências a esse episódio envolvendo o ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), movimento socialista de luta armada, sufocada após o golpe militar de 1976.

[←190]

Esse conceito consiste no fenômeno atual em que elementos da narrativa, linguagem e iconografia pornográfica tem invadido novas arenas de produção de imagens e de sentidos, ou seja, muito da linguagem e da iconografia tradicionalmente associada à pornografia encontra-se hoje assimilada à cultura popular de massa. Este processo a que chamamos a partir do trabalho de Brian McNair de "sexualização da Cultura" (ATTWOOD, 2006) ou mesmo "pornificação do *mainstream*" (MCNAIR, 1996) tem se desenvolvido progressivamente nos últimos anos.

[←191]

Tradução da autora: “Women show themselves as active, desiring and 'taking charge' sexually in a way that clearly reflects feminism's aspirations for female sexual self-determination”.

[←192]

Tradução da autora: “A whole series of signifiers are linked to promote a new, liberated, contemporary sexuality for women; sex is stylish, a source of physical pleasure, a means of creating identity, self-expression, a quest for individual fulfillment”.

[←193]

Os pontos, os nós, os focos de resistência disseminam-se com mais ou menos densidade no tempo e no espaço, rompem unidades e suscitam reagrupamentos, percorrem os próprios indivíduos recortando-os e remodelando-os, traçando neles, em seus corpos regiões irredutíveis. A pulverização dos pontos de resistência atravessa as estratificações sociais e as unidades individuais. É nesse campo das correlações de força que se deve tentar analisar os mecanismos de poder.

[←194]

Devo ao professor Felix Ruiz Sanchez ter conhecido esta belas palavras do guarani que se fala no Paraguai.

[←195]

> Traduzo para o cinema as afirmações que Leticia Squeff fez das artes plásticas latino-americanas (SQUEFF apud AGUILERA, 2015)

[←196]

Para usar o vocabulario da nova história da arte, proposto por Hans Belting e Georges Didi-Hüberman, entre outros.

[←197]

O Grupo de estudo do cinema latino-americano e vanguardas artísticas (Gecilava) é ligado ao CNPQ e à Unifesp e coordenado por mim. A análise do filme pode ser encontrada no site do 8º Festival de Cinema Latino-americano de São Paulo – 2013. O ensaio foi publicado pelo Centro Brasileiro de Estudos da América Latina (CBEAL), da Fundação Memorial da América Latina, como parte da coletânea "Imagens de um continente", lançado em formato *e-book* em dezembro de 2016. O livro eletrônico pode ser baixado da biblioteca do Memorial pelo *link* <http://biblioteca.sophia.com.br/6350/>

[←198]

Artigo publicado originalmente em Reflexões sobre Cinema Latinoamericano. FAP – Faculdades de Artes do Paraná. Curitiba. Paraná, 2008.

[←199]

La investigación fue publicada en el libro *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2012), de Mónica Villarroel e Isabel Mardones.

[← 200]

Los materiales fueron entregados al gobierno de Chile, en ese momento a la entonces División de Cultura del Ministerio de Educación. Con la creación de la Cineteca Nacional de Chile, el 2006, fueron traspasados a este archivo.

[← 201]

La película aparece con diversas datas, dado que terminó su montaje en Cuba con posterioridad al Golpe. Guzmán la fecha como 1972-1979.

[← 202]

El mandatario cubano llegó a Chile el 10 de noviembre de 1971. La visita se prolongó cerca de un mes.

[←203]

Si bien su investigación se refiere a un periodo más amplio, enfatizan los centros de producción universitaria.

[←204]

O documentário faz uma lista generosa de todos aqueles que participaram ou colaboraram, ainda que esporadicamente, com a Cinemateca. Dentre os colaboradores participaram ativamente das exibições Gabriel Peluffo, Eduardo Terra, Alfredo Echaniz, enquanto, contribuíam com as produções Alejandro Legaspi, Walter Tounier e Dardo Bardier. Outros nomes podem ainda serem vistos nos créditos finais do filme.

[←205]

Walter Achugar e Eduardo Terra chegaram a ser detidos. (*Hablemos del cine*, 1972).

[←206]

Lê-se: “En la década de 60, cineastas, estudiantes, periodistas y aficionados al cine se integraron a lo que se dio en llamar la Cinemateca del Tercer Mundo exhibiendo y produciendo um cine militante en respuesta a la coyuntura política de aquellos años. 40 años después muchos de ellos se volvieron a encontrar”.

[← 207]

No Uruguai, esse circuito dedicado a filmes "militantes" foi inaugurado fundamentalmente pelas mostras , no final dos anos 1960, do cineclube C*ine Arte del SODRE – Servicio Official de Difusión, Radiotelevisión y Espetáculos* (que sofreu um grande incêndio em 1971), e pelos festivais promovidos pelo jornal *Marcha* que, a partir de sua edição de1967, conferiu grande espaço ao cinema militante, principalmente ao documentarismo. O sucesso desse festival estimulou a fundação do *Cine Club de Marcha* que promovia mostras freqüentes e existiu até 1969, sendo considerado o "embrião" da Cinemateca del Tercer Mundo. Walter Achugar trabalhou em ambas instituições (festival e o cineclube) antes de integrar a Cinemateca.

[←208]

Ver, na bibliografia ao final do trabalho as obras de Tal, Jacob e Villaça. Também nos baseamos em entrevistas que realizamos a Mario Handler, em São Paulo, em 2006, a Mario Jacob, por Internet, em 2008, e a Walter Tounier, em Montevidéu, em 2011.

[←209]

Das quatro produções documentais da C3M, Mario Handler figura em três, e Mario Jacob, em duas, como realizador.

[← 210]

Cabe notar que as datas assinaladas no documentário não são as mesmas que aparecem frequentemente na filmografia da C3M (e que é, de fato, bastante imprecisa): *Me gustan los estudiantes* (M. Handler) que aparece em geral como tendo sido realizado em 1968, é datado de 1967, neste documentário. *Líber Arce –Liberarse,* comumente datado de 1969, aparece como sendo uma produção de 1968 e, além dos realizadores M. Handler e Mario Jacob, vemos incluído um terceiro: Marcos Banchero, atualmente falecido.

[← 211]

Composto, entre outros, por Rosalba Oxandabarat, Walter Tournier e Dardo Bardier.

[← 212]

Também distribuidor e crítico de cinema, Peter B. Schumann teve uma atuação importante na promoção e divulgação do *Nuevo Cine Latinoamericano* na Europa, nos anos 1960 e 1970, período em que atuou, por exemplo, na organização do Festival Internacional de Cinema de Berlim e, em seguida, na do Festival Internacional de Curtas-metragens de Oberhausen. Dentre inúmeras obras publicou, em 1987, *História del cine latinoamericano* , em Buenos Aires (Ed. Legasa).

[← 213]

No cineclube *Cine Universitário*, Ugo Ulive, juntamente com Hugo Bolón e Ferruccio Musitelli, faz suas primeiras incursões como realizador. (Ulive, 2007).

[← 214]

Vale notar que a animação *En la selva hay mucho por hacer*, considerada uma obra temporã mas "heróica" da C3M, feita de forma clandestina e quase artesanalmente por Walter Tournier e colaboradores, aparece muito pouco no documentário de Lucia. A animação é repleta de simbologias anarquistas e comunistas e sobre ela temos o seguinte trabalho: "As representações políticas na animação 'En la selva hay mucho por hacer' (1974), uma fábula sobre a repressão no Uruguai". (ANPUH, 2011)

[← 215]

Em seu depoimento após assistir a *Liber Arce, liberarse*, Walter Achugar critica o filme e considera "excessiva" a associação entre a realidade uruguaia e a Guerra do Vietnã presente em sua narrativa imagética.

[← 216]

Ainda no início do filme, Handler destaca seu pioneirismo afirmando que antes da C3M apenas ele fazia películas de caráter político no Uruguai. Em outro momento, ao comentar *Me gustan los estudiantes,* enfatiza ser essa a película mais difundida na história do cinema nacional e que , ao contrário do que aparenta, é muito bem-feita (ressalta principalmente a qualidade da sincronia entre trilha e montagem).

[← 217]

Raul Gadea afirma, delicadamente, que os filmes não tinham “um nível excepcional” e que agradaram não por serem bom cinema, e sim porque resultavam de uma situação de militância. Mario Jacob, ao referir-se a *La bandera que levantamos*, afirma que o único mérito do mesmo foi ter registrado um fato histórico.

[← 218]

Jorge Pacheco Areco, vice-presidente eleito que assumiu a presidência em 1968 após a morte do general Oscar Gestido, em 1967, comandou uma forte repressão política (período conhecido como "pachecato") dissolvendo os partidos de esquerda, vários jornais e combatendo os grupos de luta armada, principalmente os Tupamaros. (Arteaga, 2002: 268-275).

[← 219]

Utilizamos o conceito de *opacidade* em contraponto ao de *transparência* tal qual proposto por Ismail Xavier: "quando o dispositivo *[fílmico]* é ocultado, em favor de um ganho maior de ilusionismo, a operação se diz de *transparência*. Quando o 'dispositivo' é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz de *opacidade*" (Xavier, 2005: 6). No entanto, no caso específico dos filmes de família, acreditamos que seu caráter opaco lhes possibilita maior aproximação com o espectador, na medida em que essa opacidade advém de seu amadorismo e, portanto, lhes confere legitimidade

[←220]

Presente no *site* do projeto e nos materiais de divulgação da coleta de filmes Super-8, esse subtítulo foi trocado na montagem por *Cabeça, olho, coração* (em referência à célebre frase do fotógrafo francês Henri Cartier-Breson).

[← 221]

Expressão utilizada pelo diretor em seu texto explicativo, na aba “Filme” do site do projeto.

[← 222]

Démultiplier quer dizer tanto (1) em mecânica, obter um aumento de potência, reduzindo a taxa de transmissão; como (2) aumentar o poder de multiplicação dos meios utilizados.

[←223]

Aby Warburg foi um historiador de arte, reconhecido por seu projeto de um *Bilderatlas Mnemosyne* (*Atlas de Imagens da Memória*) em que demonstrou não só o papel constitutivo das sobrevivências na dinâmica da imaginação ocidental, mas também as funções políticas dos agenciamentos memorialísticos dos que se revelam portadores. Esta noção destinada a compreender como os tempos podem *tornar-se visíveis*.

[←224]

Capa feita de materiais e cores diversas que só são descobertos através dos movimentos corporais de alguém que a vista. Oiticica considera esta obra como a “antiarte por excelência”.

[←225]

Uma análise (possivelmente a única realizada) da produção de Hélio Oiticica como cenógrafo e figurinista deste filme é encontrada na dissertação de mestrado de Tatiane de Oliveira Elias (2003: 181-193).

[←226]

No Brasil, até a década de 1980, o termo audiovisual remetia a um tipo específico de apresentação pública (hoje conhecido por *slide show*), que combinava a projeção de uma sequência de *slides* com o som gravado em fita magnética e exibido em sincronia.

[←227]

O filme *Mangue Bangue* ficou desaparecido desde o momento desta exibição até o ano de 2006, quando o pesquisador Frederico Coelho, em Nova York para investigar a obra de Oiticica pelo doutorado em Literatura da PUC-Rio, descobriu uma cópia da produção no arquivo do MoMA. Em 2010, o MoMA incluiu *Mangue-Bangue* em seu acervo e o exibiu em mostra sobre preservação.

- Coelho comenta sobre esta descoberta em seu *blog* pessoal (2009)

[←228]

O Cineclube Antônio das Mortes funcionou regularmente entre os anos de 1977 a 1987, executando as três atividades motoras da entidade. No entanto, a partir de 1988 até 2000, o cineclube passou a realizar atividades esporádicas. Atualmente ele se encontra inativo, embora alguns de seus antigos integrantes carregam o nome do cineclube em todas as atividades culturais que promovem.

[←229]

Não foram encontrados nos jornais coletados este tipo de referência ao cineclube.

[←230]

As informações sobre os filmes, assim como o histórico de produção e breve descrição das obras está presente na dissertação de mestrado sob minha autoria. *Cf.* Campos, Marina C. *O Cineclube Antônio das Mortes: trajetória, exibição e produção (1977-1987).* 2014. 278f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som), Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

[← 231]

Não foi possível encontrar a data na qual este texto foi publicado, apenas que sua publicação pertence à 230ª edição do *Jornal Opção*. Entretanto ele pode ser encontrado na íntegra na internet.

[←232]

De acordo com Aumont, a persistência no uso de não-atores pelo cinema neorrealista faz do rosto a apresentação de um indivíduo em oposição a um personagem. “A ideologia do neorrealismo de Bazin: anonimato dos figurantes, importância de seu ser físico no que ele revela qualquer coisa de seu ser profundo, pregnância dos grandes temas humanistas.”

[←233]

Concordo aqui com a afirmação de Flatley de que "os retratos de Warhol afastam-se radicalmente de uma tradição do retrato em que o retrato era valioso na medida em que era uma representação da *individualidade* da pessoa retratada". A mesma ideia sobre a tradição do retrato já foi explicitada no início deste artigo, com base nos argumentos de Jacques Aumont.

[←234]

Aqui me refiro ao comentário de Brooke Hayward que encomendou seu retrato a Warhol: "ele escolheu, de todos os polaroides, a pose mais glamorosa e a transformou em clássicas cores de ovos de Páscoa."

[←235]

De acordo com Edgar Morin, a noção de estrela surgiu com o apogeu do cinema hollywoodiano de 1910, que valorizava atores belos e jovens, modelados pelas regras do *star system* definidas pelos grandes estúdios de cinema em busca de lucro e publicidade. "A estrela se desenvolveu ao mesmo tempo que a concentração do capital no seio da indústria cinematográfica, sendo que tais desenvolvimentos se aceleram mutuamente."

[←236]

Como uma espécie de “simulacro paródico”, a noção de superstar engloba a ideia de que qualquer um tem potencial para ser estrela. No entanto, o próprio Suárez questiona este preceito warholiano, já que ele mesmo tinha critérios bem rigorosos para escolher quem seria retratado, tanto nos *portraits* encomendados quanto nos *screen tests*. Os performers escolhidos tinham pouca ou nenhuma expertise de atuação, mas eram capazes de improvisar ou ter apenas uma presença marcante.

[←237]

Ateliê e lugar de encontro de artistas e personalidades da época, que funcionava no pavimento superior de uma antiga fábrica, alugado em 1962 por Andy Warhol – daí a origem do nome. O endereço original da Factory era na East 47th Street, mas foi realocada para a Broadway Avenue (Union Square), após Warhol sofrer uma tentativa de assassinato pela escritora feminista Valery Solanas em 1968.

[←238]

"Warhol enfraquece qualquer tentativa de ler sua pintura como expressiva (da criatividade ou das emoções do artista) ou interpretativa (do lugar do personagem ou sua natureza interior)." De acordo com Suárez, Warhol "concebia suas produções como veículos para as estrelas mais que expressões subjetivas de sua sensibilidade".

[←239]

No início da produção destes filmes, Warhol os denominava de *film portraits* ou *stillies* e, em 1966, ele e Gerard Malanga passaram a nomeá-los de *screen tests*. A partir daí, Warhol passou a submeter os *screen tests* a várias classificações, dentro do que ele chamava de *Conceptual Series*. *Screen Tests Poems, Screen Tests/A Diary, The Thirteen Most Beautiful Women, The Thirteen Most Beautiful Boys, EPI Background (Exploding Plastic Inevitable), Fifty Fantastics* e *Fifty Personalities* são os principais nomes das séries de *screen tests* que ele realizou no período.

[←240]

Depois que a pessoa era enquadrada em close-up médio, os operadores da câmera e assistentes de Warhol –Gerard Malanga e Billy Name– não mexiam mais no equipamento durante toda a filmagem, mantendo assim o mesmo plano fixo. Se a pessoa filmada se movimentasse, seu rosto provavelmente sairia do quadro ou ficaria descentrado na cena. É claro que muitos não seguiram as instruções de Warhol, olhando ao redor e menos para a câmera, rindo ou mesmo falando frases curtas que não podem ser ouvidas.

[← 241]

De acordo com Jonathan Cohn (2009: 2), "enquanto há cerca de 500 *screen tests* disponíveis hoje, não é muito claro quantos ele (Warhol) realmente filmou".

[←242]

Conf. algumas das diferentes classificações dos *screen tests* na nota de rodapé 8. Na verdade, a identificação dos screen tests a partir dos nomes das pessoas filmadas só foi possível com a publicação do *Screen Tests / A Diary* (1967), um livro-diário publicado por Gerard Malanga e Andy Warhol, que incluía fotogramas de 28 screen tests, acompanhado de poemas.

[←243]

Em 27 de outubro de 1964, Freddy Herko se joga da janela do apartamento de seu amigo John Dodd, no quinto andar de um prédio em Cornelia Street, no Greenwich Village. Ele dançava nu, após um banho, ao som da *Missa da Coroação* de Mozart, que era tocada no volume mais alto.

[←244]

Silvia Oroz explica que o melodrama leva o espectador a se espelhar no sofrimento representado, principalmente ao provocar o extravasamento das emoções pelo choro. “As lágrimas aparecem como o veículo mais apropriado para ‘limpar os erros’. As lágrimas redimem. As lágrimas purificam.”

[←245]

Citação de fala do filme *Camila, Agora* (2013), de Adriel Nizer Silva.

[←246]

O duplo remete ao fenômeno do *Doppelgänger*, algo como “duplo que vaga”, termo alemão cunhado no séc. XVIII pelo escritor Jean-Paul Richter. Trata-se de uma experiência ligada à aparição da imagem espectral de uma pessoa a ela própria, que pode prenunciar a morte ou uma maldição. O tema do duplo é frequente na literatura e no cinema de horror.

[←247]

Refiro-me aqui à ideia de estranho como *Unheimlich*, ou seja, um estranho que não é oposto ao familiar. Freud argumenta que o estranho, *Unheimlich*, é complementar ao familiar, *Heimlich*, (que é também o oculto, o secreto).

[←248]

Idealizador e coordenador do Festival Audiovisual de Campina Grande –Comunicurtas, ativista cultural, foi professor/coordenador do Curso de Formação de Atores para Vídeo da Universidade Estadual da Paraíba. Premiado nacionalmente , dirigiu e produziu vários curtas, além de uma série para TV. Seu mais recente trabalho é o longa-metragem de ficção "Tudo que Deus Criou", no qual assina a direção e o roteiro, contando no elenco com nomes como Letícia Spiller, Guta Stresser, Maria Gladys e Paulo Vespúcio.

[←249]

No ventre da poesia (Carlos Mosca e Karlla Christine, 2011), gravado em Campina Grande – PB, por exemplo, recebeu em 2011, do Júri Oficial do 6º Festival de Cinema de Cascavel – PR, o prêmio de Melhor Filme na categoria Documentário em curta-metragem.

[←250]

Gesamtkunstwerk, ou em português, *Obra de arte total*, é um conceito estético oriundo do romantismo alemão do século XIX. Geralmente associado ao compositor alemão Richard Wagner, o termo refere-se à conjugação de música, teatro, canto, dança e artes plásticas, em uma única obra de arte.

[←251]

Esta mostra foi realizada pelo Instituto Itaú Cultural (SP) e reuniu 122 obras de 78 realizadores, vindos de várias regiões do país. Esse apanhado de filmes caracteriza-se, segundo o curador Rubens Machado Jr., como "os trabalhos pautados de modo mais radical na pesquisa não só da linguagem, como também do processo específico de realização nesta bitola". (Machado, 2001; 7) Machado, o idealizador da *Marginália 70*, encontrou no Instituto Itaú Cultural o apoio para o seu desenvolvimento. O curador assistiu a cerca de 450 filmes entre os mais de 681 levantados, que envolviam 237 realizadores de 21 cidades espalhadas pelo país. Desses, somente 122 filmes foram escolhidos para fazer parte da mostra. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/home/dsp_home.cfm

[←252]

Tratam-se dos livros: *Subsídios à história da cinematografia em Alagoas,* de Rocha e *Panorama do Cinema Alagoano,* de Barros.

[←253]

A autora chama, genericamente, de narrativas modernas àquelas surgidas nas transformações estéticas das vanguardas do inicio do século XX.

[←254]

"[...] esse cine que nada debe al teatro o a literatura porque habría sabido descubrir unos temas y un lenguaje específico". (Bazin, 2008: 124)

[←255]

Não vou entrar no mérito de qual poderia ser a melhor expressão para designar a presença do *eu* no discurso documental: “documentário em primeira pessoa”, “documentário subjetivo” ou “documentário performativo”. Remeto a textos, em português, em que ele foi amplamente tratado, como o artigo de Barrenha (2013) e os ensaios recolhidos por Piedras; Barrenha (2014).

[←256]

O balanço que resulta do documentário *Diga a Mario que não volte* (*Decile a Mario que no vuelva*, Mario Handler, 2007) é mais desencantado.

[←257]

É o caso dos argentinos Benjamín Ávila, filho de uma montonera e irmão de um menino sequestrado e reencontrado apenas em 1984; Natalia Bruschstein, filha de Víctor Bruschstein Bonaparte, integrante do PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores–Ejército Revolucionario del Pueblo), desaparecido em 1977; Albertina Carri, filha dos montoneros Roberto Carri e Ana María Caruso, sequestrados em 1971 e desaparecidos em 1977; Lucía Cedrón, filha do diretor Jorge Cedrón, exilado na França junto com sua família e morto em circunstâncias misteriosas; María Giuffra, filha de um desaparecido; Nicolás Prividera, filho de Marta Serra, sequestrada e desaparecida; María Inés Roqué, filha do montonero Juan Julio Roqué (vulgo Iván Lino), assassinado em 1977; dos brasileiros Flávia Castro, filha de um exilado, o jornalista Celso Afonso Gay Castro; Maria Clara Escobar, filha do dramaturgo, poeta e ensaísta Carlos Henrique Escobar; Isa Grinspum Ferraz, sobrinha de Clara Charf, companheira de Marighella; Paula Fiuza, neta de Sobral Pinto; Cao Hamburger, sobrinho de um preso político, o cenógrafo e figurinista Flávio Império, e filho dos professores Ernest Hamburger e Amélia Império Hamburger, detidos por um breve período em 1970, quando o futuro diretor e seus quatro irmãos foram viver com as avós; Marta Nehring, filha de Norberto Nehring, integrante da ALN (Aliança Libertadora Nacional), morto sob tortura em 1970, e Maria Oliveira, filha dos ex-presos políticos Eleonora Menicucci de Oliveira e Ricardo Prata; da roteirista e produtora Mariana Pamplona, sobrinha de Iara Iavelberg; de Camilo Tavares, que nasceu no México durante o exílio do pai, o jornalista e escritor Flavio Tavares; da chilena Macarena Aguiló, filha de Hernán Aguiló e Margarita Marchi, militantes do MIR; de Antonia Rossi, filha de exilados chilenos; da paraguaia Renate Costa, sobrinha de Rodolfo Costa, preso e torturado durante a ditadura de Alfredo Stroessner por ser homossexual; de Maiana Bidegain, filha e sobrinha de militantes políticos, nascida na França, país em que seu pai se refugiou depois de ter sido preso e torturado no período militar uruguaio.

[←258]

A motivação do discurso americanista do *real maravilhoso americano* advém da crise da experiência surrealista do escritor na França. Sem excluir a influência do movimento que propunha alcançar o *maravilhoso* através do sonho e pelo entendimento do suprarreal como imante ao real, Carpentier propõe que o maravilhoso seja algo mais do que uma criação artística, para ser parte da própria realidade latino-americana. Entretanto, no surrealismo também há definições do *maravilhoso* como uma "realidade externa e interna ao homem", rejeitando a separação do objetivo e do sensitivo, como na teoria de Carpentier, apoiada em qualidades transistóricas e antropológicas. Para Chiampi, é preciso reconhecer que a ideia de uma realidade maravilhosa não é uma criação teórica de Carpentier, porém, a "sua contribuição ao estágio pós-surrealista consiste em ter identificado concretamente uma entidade cultural, cujos traços da formação étnica e histórica são a tal ponto estranhos aos padrões racionais que se justifica a predicação metafórica do maravilhoso ao real". (CHIAMPI, 1980, p. 35)

[←259]

A *literatura fantástica* apresenta algumas diferenças entre os seus estatutos narrativos e os do *realismo maravilhoso*. Os princípios psicológicos e subjetivos são os que lhe garantem a percepção estética de fantasticidade, como modo de produzir uma inquietação física e intelectual no leitor, a partir do duplo referencial: natural e sobrenatural (CHIAMPI, 1980, p. 53). O realismo maravilhoso, ao contrário, não foge do real pela indeterminação espaço-temporal. O *maravilhoso* é ditado por uma descontinuidade entre causa e efeito. Nesta "retórica de passagem" suspende-se a dúvida, a fim de evitar a contradição entre os elementos da natureza e da sobre-natureza, entre real e irreal: "não se trata, portanto, do pacto lúdico, prazeroso, de uma falsa similaridade entre o emotivo e o intelectivo. O encantamento do realismo maravilhoso é conceitual; é sério e revisionista da perda da imagem do mundo que o fantástico atestava" (CHIAMPI, 1980, p. 61).

[←260]

O *Realismo Mágico* é um fenômeno de renovação ficcional, oriundo de uma tendência que visava expressar a crise da narrativa realista. O termo afere a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão "mágica" da realidade, dado ao caráter fenomenológico dos mistérios que ela oculta, em busca de uma sobre-natureza que difere-se do conhecimento científico. Para Chiampi, o termo *realismo mágico* envolve uma deficiência metalinguística, onde os dados reais são denominados "realistas", e o referente real se torna imprescindível, traçando uma mão dupla de "dois falsos problemas", o da ontologia da realidade e o da fenomenologia da percepção (CHIAMPI, 1980, p. 23).

[← 261]

O *realismo maravilhoso*, ou a *teoria do real maravilhoso americano*, tem sua origem em um texto que ficou conhecido como uma espécie de "manifesto" do discurso de Carpentier. Trata-se do prólogo do romance *El reino de este mundo* (1949).

[←262]

Uma das noções da teoria de Eugênio d'Ors é do barroco como um retorno ao primitivo, na medida em que se naturaliza. A seu ver, o barroco rememora o caos primitivo e está animado pela nostalgia do paraíso perdido. O barroco seria o ingênuo e a desnudez; uma confiança na natureza desordenada. Entretanto, para Severo Sarduy, o barroco seria a apoteose do artifício. A sua *artificialização* estaria pautada pela irrisão da natureza através de seus arabescos e volutas. Na sua definição binária entre barroco e neobarroco, a primeira categoria, marcada pela leitura histórica, caracteriza-se por uma epistemologia própria (a monadologia leibniziana) que contém a infinitude como potência, mas que não rompe com o *logos* teocrático. Para Sarduy: "*Ese logos marca con su autoridade y equilíbrio los dos ejes epistémicos del siglo barroco: el dios –el verbo de potencia infinita– jesuíta, y su metáfora terrestre, el rey*." Ao contrário, o neobarroco reflete estruturalmente a inarmonia, a ruptura da homogeneidade, do absoluto; esta seria "*la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico*" (SARDUY, 2011, p. 35).

[←263]

No estudo das *paisagens sonoras*, Murray Schafer propõe que se descubram os aspectos daquela parcela sonora que se pretende analisar, revelando qualidades específicas da sua individualidade, quantidade e preponderância.

[←264]

Tomo emprestado o termo *artificialização,* como proposto por Severo Sarduy, e abordado na nota 272. O termo parte de uma relação específica entre o artifício e a natureza, através da qual Sarduy distingue três subcategorias da artificialização: substituição, proliferação e condensação.

[←265]

> Nas palavras de Alejo Carpentier, os escravos escutavam atentamente os sons ao seu redor. Durante o século XVI, o primeiro de sua transplantação na América, eles assimilaram o romanceiro espanhol, os cantos vindos de Portugal e até a contradança francesa. Conheceram novos instrumentos musicais e se habituaram a tocá-los, aos poucos, misturando-se com os brancos em virtude da música. Ocorreram mudanças no senso plástico-musical do negro americano devido às influências de outros idiomas na sua língua materna que, aos poucos, ampliavam sua expressão verbal. (CARPENTIER, 2006, p. 128-129)

[←266]

As informações sobre a fundação da empresa encontram-se na cópia do estatuto de fundação na Cinemateca brasileira.

[←267]

Todo acervo produzido pela Atlântida pertenceu, até o ano de 2009, à família Severiano Ribeiro. Os herdeiros do empresário venderam o acervo para o Minc (Ministério da Cultura) no ano de 2009.

[←268]

Dados informados por Luiz Henrique Severiano Ribeiro Baez, com base nos arquivos pessoais de seu avô e nos da companhia.

[←269]

Claudia Gorbman (1987) “adota os termos diegético e não-diegético [ou extradiegético] para identificar os dois tipos de inserção da música na trilha, quais sejam, a música cuja fonte pode ser identificada na ação filmada (*source music*) e aquele cuja fonte não pode ser identificada, respectivamente” (CARRASCO, 1993, p. 60).

[←270]

É uma das composições mais conhecidas de Ludwig van Beethoven (1770-1827); especula-se que tenha sido composta na primeira década do século XIX.

[← 271]

É interessante ter em mente que *Forbidden Planet* (*Planeta Proibido*, Fred M. Wilcox, 1956) é considerado o primeiro filme que a trilha sonora e musical foi composta por "sons manipulados eletronicamente". Chamados nos créditos de *electronic tonalities, e* compostos pelo casal Louis (1920-1989) e Bebe Barron (1925-2008).

[← 272]

O termo *leitmotiv*, que pode ser traduzido literalmente do alemão como "motivo condutor", é usado para nomear um tema musical que apareça recorrentemente ligado a um personagem específico em produtos audiovisuais, mas ele não nasceu nesse contexto, e remete à tradição da ópera wagneriana.

[←273]

> (...) they have been called supervising sound editors (...), but that title has a craftsy connotation that downplays the true nature of their job: they are aural artists (MANCINI, 1985, p. 361).

[←274]

> The term “sound designer” seems to have first been used by Walter Murch, yet it is to one of Murch’s Lucasfilm colleagues, Ben Burtt, that the title is most frequently associated (MANCINI, 1985, p. 366).

[←275]

> The use of computer and synthesizers for movie sound effects production dates back to *Forbidden Planet* (1956), for which Louis and Bebe Barron composed a disquieting effects and music track through purely electronic means. Because of the limited, primitive state of the art, however, synthesizers did not come into widespread cinematic use until the 1970s (MANCINI, 1985, p. 362).

[←276]

> (...) the degree of interaction of different audio elements (voices, music, noise) (CHION, 1994, p. 189).

[←277]

> As for music, the question of whether it is clearly identifiable as such (as distinct from noise) depends on the listeners's cultural references. (...) the distinction between music and noise is completely relative, and has to do with what we are listening for (CHION, 1994, p. 205-206).

[←278]

A letra da canção é atribuída a uma poesia do pernambucano Pedro Amorim (1921-2011), conhecido como o “poeta dos vaqueiros”.

[←279]

Tradução nossa para "[...] *specific musics engage with their listeners in specific modes of meaning production*" (KASSABIAN, 2001, p. 8).

[←280]

Tradução nossa para o título do capítulo II, “How music works in film”, e para as questões: 1) “How is the music’s relationship to the narrative world of the film perceived?” 2) “How do we perceive the music’s method within the scene?” e 3) “What does the music evoke in or communicate to us?”.

[←281]

Nossa tradução para *the music history continuum*.

[←282]

> Sob as diversas denominações *country*, bairro fechado ou privado, enclave fortificado, condomínio fechado, *gated community*, entre outras, se agrupa uma grande diversidade de conjuntos habitacionais. São heterogêneos quanto a sua fisionomia e tamanho, aos grupos socioeconômicos que os habitam, às formas de organização, aos estilos arquitetônicos e aos serviços incorporados. Contudo, têm em comum o fato de privatizar o espaço público e, em termos gerais, possuem uma gestão interna que não compartilham com o resto dos cidadãos. Com relação aos bairros fechados existentes há décadas, foi modificada a concepção de residência secundária de luxo para determinadas temporadas (fins de semana, férias) para a de moradia permanente devido, por um lado, à busca de uma vida mais saudável e próxima do "verde" e, por outro, devido à segurança – além de se constituir como ícone de um novo modo de vida exitoso (KRALICH, 2009).

[←283]

A diretora se inspirou em uma situação contada por uma das moradoras de *countries* entrevistada por Maristella Svampa em seu livro *Los que ganaron*, um dos primeiros estudos a se debruçar sobre o fenômeno dos condomínios fechados na Argentina.

[←284]

Traduzimos ao português todos os trechos originalmente em espanhol.

[←285]

Com exceção da cena na porta da escola, a qual repete os "rituais" da entrada do *country*; da viagem de van – quando as crianças estão isoladas pelo veículo todo fechado; e das sequências protagonizadas por Juan, irmão de Esther (a empregada doméstica da casa onde as crianças se concentram), um "estranho" nesse universo.

[←286]

Esther, devido ao convívio mais íntimo, é chamada pelo nome e aparece em cena, ainda que seja de maneira sempre fugaz, com o corpo fragmentado e em movimento, realizando alguma de suas tarefas. Em um dos poucos momentos que a vemos de maneira mais plena, ela canta, mas o faz em frente à pia cheia de louça, como para que não esqueçamos seu verdadeiro papel. Ou, ainda, quando faz algo solicitado pelas crianças, como em suas interações com Sofía.

[←287]

A noção de *som ambiente*, de Michel Chion (1993), tem definição muito próxima à de *paisagem sonora*, de Murray Schafer (2001). Ambos os conceitos se referem aos sons que compõem um ambiente acústico em determinado local, caracterizando-o. A diferença é que Chion versa especificamente sobre a construção sonora audiovisual, remetendo-se aos sons que rodeiam a cena e habitam seu espaço, enquanto Schafer refere-se ao mundo real (porém, observando que também é possível utilizar o termo em relação a paisagens sonoras fabricadas, como composições musicais e programas de rádio. Ele não se refere ao cinema em seus estudos, mas considera o seu projeto acústico como uma interdisciplina).

[←288]

Ainda que estejam também as figuras adultas de Esther e dos guardas, estas não exercem nenhuma autoridade e são apenas coadjuvantes. Uma tênue autoridade se esboça naquela que parece a mais velha do grupo: María. Seu comportamento oscila entre o zelo e a preocupação pelo bem-estar de todos, a conveniência que extrai do poder que exerce, e o cansaço que esse poder também ativa (permitindo-se perder o controle e comportando-se como uma criança mais).

[←289]

Além dessa predisposição para dialogar, outro pequeno aspecto consolida seu distanciamento das outras crianças: o fato de Sofía gostar que María deixe o cabelo solto. Os únicos que concordam com Sofía e o expressam, através de frases muito similares ("te queda lindo el pelo suelto") são Esther e Juan, os *outros*.

[←290]

Produzido em 2006 para o projeto *La ciudad en ciernes* (http://www.derechoalaciudad.org/index.htm), que reúne um conjunto de atuações pensadas para chamar a atenção sobre como a cidade deve ser a materialização dos direitos humanos e como o urbanismo que a organiza deve fundar-se em tal propósito. O filme de Martel trata da expansão dos *countries* e informa que, em 2006, só em Buenos Aires, já existiam mais de 600 urbanizações fechadas, as quais ocupavam quase o dobro da superfície de dita cidade. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1grtEpw0q9c.

[← 291]

No momento em que se filmava *Una semana solos*, em 2007, o universo dos *countries* estava no centro da atenção do país ao motivar o *best seller* do momento e ser o cenário da crônica policial da qual todos falavam: *Las viudas de los jueves*, de Claudia Piñeiro, Prêmio Clarín de Novela 2005 (que depois deu origem ao filme homônimo de Marcelo Piñeyro, de 2009. Ambos foram lançados no Brasil sob o título *As viúvas das quintas-feiras*) e o crime de Nora Dalmasso, assassinada em novembro de 2006 em sua casa em um condomínio fechado de luxo em Río Cuarto (província de Córdoba) –crime que, até hoje, não foi solucionado. Além disso, eram recém-lançados os livros *Vidas perfectas. Los countries por dentro*, de Carla Castelo, e *Mundo privado: historias de vida en countries, barrios y ciudades cerradas*, de Patricia Rojas, e o filme *Cara de queso*, de Ariel Winograd. Sem contar os desdobramentos de outro crime marcante ocorrido em 2002: o homicídio de María Marta García Belsunce, também em sua casa (em um bairro fechado de Pilar, Grande Buenos Aires) e tampouco encerrado.

[← 292]

O *testemunho* e a *imagem de arquivo* oferecem *provas pela palavra* e *provas pela imagem* e, por esse motivo, seu uso no cinema pode se relacionar com estratégias de legitimação — e talvez seja uma das funções que eles cumprem em *Un tigre de papel*. Sem poder aprofundar-me aqui numa discussão sobre o conceito de testemunho e o de arquivo, refiro-me a Paul Ricoeur (1983) que, como se sabe, enfatiza a importância do testemunho no necessário trabalho de memória que situações de *trauma* legam a quem sobrevive a elas e a seus herdeiros. Para uma abordagem do arquivo, refiro-me a Jacques Derrida (1995) àquilo que pode ser considerado uma recomendação de ambos, ou seja, a de se levar em conta, no trabalho com os arquivos, a perspectiva do observador, como o arqueólogo de Benjamin, que além de descrever o objeto encontrado, necessita inventariar cada camada atravessada para chegar até ele, problematizando, principalmente, seu ponto de partida.

[←293]

A expressão foi usada pelo próprio Arthur Omar durante a apresentação de Triste Trópico no cinema 104 de Pantin, na região parisiense, em dezembro de 2012, numa sessão por mim organizada junto aos coletivos Le Silo e Khiasma.

[←294]

> “Neste momento, graças aos saltos da montagem, a favela parece uma continuação natural do centro rico. A quebra da fronteira geográfica produzida pelo corte brusco revela, assim, a situação de comunhão estética em que se encontram as classes sociais do Brasil, embora, evidentemente, permaneçam economicamente apartadas” (NAGIB, 2006, p. 173).

[←295]

Como formulado por Júlio Bressane no curta-metragem *Horror palace hotel* (Jairo Ferreira, 1978).

[←296]

Aqui, vale lembrar a análise de Roberto Schwarz (2000) sobre a incorporação da arbitrariedade, característica à elite social brasileira, na estrutura formal de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

[←297]

Época na qual a intelectualidade promove um balanço crítico sobre os rumos tomados pelo país e procura investigar o “povo brasileiro”, este que parecia pronto à revolução social.

[←298]

> Se compararmos a reforma agrária em relação a outros países, o Brasil continuou nitidamente como país do latifúndio, sendo que a monocultura e a mecanização foram estimuladas por sucessivos governos como modelo de agricultura "moderna" e "racional". Além disso, sem investimentos públicos e ações para suprimir o flagelo da seca, o homem do sertão sofreu e ainda sofre as piores adversidades. O resultado disso foi a expulsão em massa de pequenos proprietários e trabalhadores rurais do campo, este constituído de analfabetos expulsos do semiárido em direção ao sudeste-sul, o eldorado mítico do migrante nordestino. Nascimento (2013 apud NASCIMENTO; TAKEUCHI, 2013).

[←299]

Os autores esclarecem que no manifesto do CPC, o Cinema Novo pretendia ser o porta-voz dos interesses reais de uma comunidade, tornando-se representativo das qualidades e defeitos próprios ao falar do povo. (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 158).

[←300]

O Berrante é um instrumento feito de chifre de boi e detalhes em couro. Utilizado pelos peões de boiadeiro, ele emite sons agudos e graves, e cada toque é uma senha, avisando a hora do almoço, o toque de recolher, toque de perigo e orienta o sinueiro (boi que comanda a boiada, boi experiente, esperto). Hoje, embora nem tanto utilizado para esta finalidade, o berrante ainda encanta muitas pessoas que "curtem" o sertanejo. Conseguir tirar um belo som do berrante exige muita habilidade do berranteiro. (CORNÉLIO, 2012).

[←301]

Referência à dissertação de Mestrado em desenvolvimento por Pablo da Cunha no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, da Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho, cujo título é "Leon Hirszman e o registro da memória da criação: análise do processo de gênese à recepção crítica em *Pedreira de São Diogo* (1962)".

[←302]

Produzido pelo Centro Popular de Cultura – CPC da União Nacional dos Estudantes – UNE, o filme foi composto, além do curta dirigido por Hirszman, pelos episódios *Um favelado*, de Marcos Farias; *Zé da cachorra*, de Miguel Borges; *Escola de samba alegria de viver*, de Carlos Diegues; e *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade.

[←303]

Dentre outras mostras, destacamos a *Mostra Leon de Ouro*, organizada no Rio de Janeiro pelo Centro Cultural Banco do Brasil (1995), e a *Mostra Leon Hirszman*, realizada em 2005 pelo SESC São Paulo.

[←304]

Ressaltamos o texto *Leon Hirszman: em busca do diálogo*, de Arthur Autran, publicado no livro *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, organizado por Francisco Elinaldo Teixeira (2004), e a dissertação *Do palco ao écran: Eles não usam black-tie* (2012), cuja autoria é de Laila Rotter Schmidt e orientação da Professora Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani no Programa de Pós-graduação em Imagem e Som, da Universidade Federal de São Carlos – UFSCAR.

[←305]

O Arquivo iniciou suas atividades em 1974, visando acolher a coleção de documentos impressos reunidos pelo pensador anarquista e jornalista Edgard Frederico Leuenroth (1881-1968). Vinculado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - IFCH da Unicamp, o AEL comporta, atualmente, 101 fundos e coleções disponíveis, cujas temáticas são, em sua maioria, sobre a "história social, política e cultural do Brasil e da América Latina, tais como: história do trabalho e da industrialização, do movimento operário, da esquerda, dos partidos políticos, da cultura e dos intelectuais, da questão agrária, dos direitos humanos e justiça, da imprensa, da opinião pública, dos movimentos sociais, da saúde e da antropologia". Disponível em: <http://www.ael.ifch.unicamp.br/site_ael/index.php?option=com_content&view=article&id=140&Itemid=110>.

[←306]

No AEL, o Fundo Leon Hirszman apresenta "8736 documentos: 6106 documentos textuais, 04 livros, 1427 fotografias, 21 cartazes, 01 mapa, 01 catálogo, 01 fichário, 09 crachás, 10 carimbos, 26 fitas cassetes, 02 discos de vinil, 03 pontas de películas, 16 periódicos e 1064 artigos de periódicos". A procedência desse acervo deveu-se à doação da família do cineasta no final dos anos 80, por intermédio dos Professores Marco Aurélio Garcia e Liana Maria Lafaiete Aureliano, então docente do Instituto de Economia – IE, da Unicamp. Outras informações complementares estão disponíveis na página virtual a seguir, fonte das informações citadas: http://www.ael.ifch.unicamp.br/site_ael/index.php?option=com_content&view=article&id=153&Itemid=90

[←307]

A autora Cecília Salles, em seu livro *Crítica genética: uma (nova) introdução* (2000) apresenta o conceito de Crítica Genética como "uma investigação que indaga a obra de arte a partir de sua fabricação, a partir de sua gênese" (SALLES, 2000, p. 24). Em relação aos aspectos históricos, a Crítica Genética tem sua origem ligada à França, precisamente ao *Centre National de Recherche Scientifique* – CNRS, que, em 1968, reuniu uma equipe de pesquisadores, sob iniciativa do crítico Louis Hay, para organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine (SALLES, 1998, p. 14).

[←308]

Compreende-se que, ao referir-se a Hirszman, a pesquisa inclui a colaboração de outros integrantes da equipe técnica do filme, principalmente seus assistentes de direção, Flávio Migliaccio e Celso Amorim. Segundo Amorim, apesar das "aparências em contrário", Leon "nunca foi um dogmático", apresentando, na condução de suas criações, "espírito democrático" com seus colaboradores. Em relação ao filme *Pedreira de São Diogo*, Amorim evidenciou esta característica, relatando que o roteiro dessa obra foi "exaustivamente discutido" entre o diretor e seus assistentes e, frequentemente, eram aceitas as sugestões, o que proporcionava um "intenso sentido de participação criativa" (AMORIM, 1987, p. 09).

[←309]

A documentação selecionada corresponde a um fragmento manuscrito, um sinopse e um roteiro literário do filme, localizados no acervo pessoal de Hirszman no AEL, cujo código de referência é BR SPAEL LH (ARQUIVO, 2009, p. 98). O quarto documento refere-se ao roteiro técnico do episódio, disponível na Cinemateca Brasileira (SP).

[←310]

A pesquisa elegeu, a partir de diversos documentos, um hipotético ponto de partida para a criação do filme, pois continha, em um pequeno manuscrito, a ideia central do enredo do episódio. No entanto, compreendemos esse suposto ponto embrionário como apenas "um recorte inicial de caráter fictício" (SALLES, 2000, p. 56), pois seria "impossível determinar a origem daquela obra, por estarmos, artista e crítico, sempre no meio da cadeia criativa" (p. 57).

[← 311]

A referida documentação apresenta a seguinte transcrição de conteúdo: “o trabalho (escravo), o olhar (mulher), o aceno, a sinalização, a expectativa + os olhares + a estranheza + a explosão + a consciência Miguel!”.

[← 312]

Visando exposição acerca do conteúdo manuscrito, a pesquisa transcreverá, sem correções ortográficas, o texto encontrado: “Pedreira – Favela. Miguel trabalha numa pedreira. Num dia nota que seu barraco logo vai ser atingido. Conversa com os companheiros que se sentem o problema também, pois muitos deles também moram ali. Greve geral. São encontrados na parede. Ou param de trabalhar e deixam ganhar ou continuam destruindo suas próprias casas: Reinicia o trabalho”.

[←313]

Diante do quantitativo de páginas do documento e a limitação do tamanho do artigo, esse registro teórico apresentará apenas trechos selecionados do conteúdo e os destacará entre aspas, seguidos da referência de página$_S$ (“Pg.”) e linhas (“L.”) para facilitar a análise e a localização do teor trabalhado.

[←314]

Denominação presente nos documentos fragmento *ponto de partida* e na sinopse do filme.

[←315]

Acréscimo à lápis desse conteúdo no texto datilografado do roteiro literário do episódio.

[←316]

> Em relação ao conceito, o estudo o compreende como “Ato pelo qual a consciência intelectual do sujeito se apodera de um dado da experiência ou de seu próprio conteúdo. Num sentido mais moral e político, consiste no ato pelo qual o indivíduo se dá conta e compreende sua situação real e concreta, estando em condições de tirar dela as consequências e assumi-las. Fala-se mesmo de uma tomada de consciência coletiva” (JAPIASSU; MARCONDES, 1991, p. 235).

[←317]

Termo, inédito até então, manuscrito à caneta na página de numeração cinco (05) do roteiro literário.

[←318]

Um segundo roteiro técnico do filme encontra-se no acervo do AEL, no entanto, está incompleto, contendo apenas 10 das 17 páginas do documento e diverge, em partes, do roteiro encontrado na Cinemateca Brasileira (SP).

[←319]

Metodologicamente, para facilitar a análise e a compreensão do roteiro técnico, esse registro teórico refletirá acerca de apenas trechos selecionados do conteúdo do documento, destacando-os entre aspas, seguidos da referência da página (“Pg.”) e da respectiva numeração do plano (“Pl.”).

[←320]

> Ismail Xavier define o termo “decupagem” como o “processo de decomposição do filme (e portanto das sequências e cenas) em planos”. O plano corresponderia a “cada tomada da cena”, ou seja, “a um ponto de vista em relação ao objeto filmado”, decorrendo, assim, uma escala com a classificação do plano a partir de seu distanciamento e angulação entre a câmera cinematográfica e o objeto (XAVIER, 2005, p. 27).

[←321]

O plano derradeiro foi o 2170 (Pg. 17) e apresentou o seguinte conteúdo: “217 – PC Favelados, João, operarios. Patrão se movimenta em direção à fabrica e sai do quadro, João levanta a tocha e os favelados levantam os braços. Estão sorrindo”.

[←322]

Este artigo foi realizado a partir de uma pesquisa desenvolvida com a participação de professores e alunos de Iniciação Científica do Bacharelado em Audiovisual do Senac/SP , cujo tema é “Um retrato da produção audiovisual na região da grande S.Paulo durante o regime militar – um olhar sobre os discursos de resistência.”

[←323]

Os filmes analisados nesta obra são: Terra em Transe, O Bandido da Luz Vermelha, Macunaíma, O dragão da Maldade contra o santo Guerreiro, O Anjo Nasceu e Matou a Família e foi ao cinema e Bang Bang.

[←324]

Para aprofundamento na formação na área de Cinema consultar a dissertação de mestrado de Luciana Rodrigues Silva, constante na bibliografia.

[←325]

Filme vencedor do IV Festival de Cinema Amador Jornal do Brasil/Mesbla, realizado em novembro de 1968, na cidade do Rio de Janeiro, recebendo os prêmios de melhor direção, argumento e montagem e o de melhor ator para Eduardo Nogueira. Argumento, roteiro e direção de Djalma Limongi Batista, fotografia de Aloysio Raulino; assistência de direção: Valéria Silveira e montagem de Henrique Januário. Atuam neste filme Eduardo Nogueira, Lino Sergio, Carlos Alberto, Mirian, Vera A. Pinto e Gualter Limongi.

[←326]

Nos anos 60 havia famosos programas de TV que exploravam o espetáculo da luta livre, como *Telecatch Vulcan*(1965) e *Telecatch Montila* (1967). Já nos anos 1970, Astros do Ringue. Neles, personagens que se tornaram famosos como Ted Boy Marino e Fantomas, dentre outros.

[←327]

Roteiro e direção de Eduardo Leone, fotografia de Plácido Campos Junior, câmera de Aloysio Raulino, montagem de Ismail Xavier e interpretações de Aparicio Silva, Fernando Benicosa, Dora Whitakes, Wanya Rosa, Lupe Cotrim. Melhor filme no Festival Norte do Cinema Brasileiro, em 1969, Manaus.