

ATAS DO III ENCONTRO ANUAL DA AIM

Editores: Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco



AIM

**ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES
DA IMAGEM EM MOVIMENTO**

Ficha técnica

Título: *Atas do III Encontro Anual da AIM*, ed. Paulo Cunha e Sérgio Dias
Branco

Editor: AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento

Ano: 2014

Capa: www.blocod.pt

Paginação: Daniel Ribas

ISBN: 978-989-98215-1-4

www.aim.org.pt

ÍNDICE

Introdução

Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco

AUTORES E TEORIAS

O ator no contexto da direção cinematográfica: atuação como território de estranhamento

Rejane K. Arruda

Da criança que nos olha

Thais Botelho

António Reis e o espaço de um lugar - sintomatologias de *Jaime*

Ilda Teresa Castro

O fio de Ariadne: as narrativas labirínticas de Christopher Nolan

Fátima Chinita

Sobre dois filmes de Béla Tarr

Carlos Melo Ferreira

O retorno dos fantasmas: arriscar um pensamento desconstrutivo do cinema

Maria Continentino Freire

Diálogo entre a fotografia e o cinema de Agnès Varda

Patrícia Nogueira

O ensaio enquanto gesto: *Passion* e *Scenario du film "Passion"*, de Jean-Luc Godard

Rita Novas Miranda

"Feminista não, eu sou é feminina": Teorias da suposta sensibilidade de um olhar minoritário no cinema português

Ana Catarina Pereira

O experimental no cinema brasileiro: Omar, Ferreira e Bressane

Guiomar Ramos

O subterrâneo contra a altura em *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha e em *Sangue do Meu Sangue*, de João Canijo

Liliana Cristina Vidais Rosa

Paulo Rocha, Manoel de Oliveira e o Douro: dois realizadores e um rio só

Filipa Rosário

El autorretrato urbano de Manoel de Oliveira: *Porto da Minha Infância* como autoficção

Iván Villarrea Álvarez

ESCRITA E NARRATIVAS

A escrita de intervenção de Jean-Claude Bernardet

Margarida Maria Adamatti

O cinema de poesia potencializado: o problema do cineasta-criador e do personagem-cineasta em *O homem urso*

Marcelo Carvalho

A impossibilidade do cinema “não narrativo”

João Leal

Who needs a superhero? New trends in action and adventure movies

João de Mancelos

Universos pessoais no imaginário de João César Monteiro

Henrique Muga

Bertolucci e Bowles: Por uma autenticidade na submissão

Ana Cláudia Rodrigues

A propagação de histórias na era da participação: A questão da autoria nas narrativas transmediáticas

Marta Noronha e Sousa

Prática da escrita e exercício da memória em Éric Rohmer (1920-2010)

Marina Takami

Escrita e apologia em Francisco Luiz de Almeida Salles

Fábio Raddi Uchôa

IMAGENS E SONS

Entre efeito de presença e de sentido: Experiências estéticas do futebol no cinema brasileiro contemporâneo

Ana Maria Acker & Miriam de Souza Rossini

***Freeze-body*: Imobilidade e retardamento no cinema e no vídeo**

Joana Bicacro

A lógica indisciplinada das imagens em correspondências temporais

Rita Luciana Berti Bredariolli

O olhar devolvido na pintura de Manet e no cinema de Bressane: análise de uma sequência

Fabio Camarneiro

Vídeos musicais e figuras abstractas

Sérgio Dias Branco

“Porquê tão sérios?” Rostos de tragédia nos cartazes do cinema português após 1974

André Rui Graça

Dos álbuns de família para as redes sociais: fotografia em rede na vida quotidiana

Sara Pargana Mota

Dong: Diálogo entre cinema e pintura?

Maria Fátima Nunes

Potencial expressivo nos Jogos *Indie* e *Gamearte*: Análise dos jogos *Flower* e *Journey*

Bruno Henrique de Paula & Hermes Renato Hildebrand

Sonoridades da cidade do Porto. Memória, ação e projeto

Carlos Miguel Rodrigues

HISTÓRIA E NAÇÃO

Cinema, propaganda e império. *O Romance do Luachimo – Lunda, Terra de Diamantes*

Cristina Sá Valentim & Luís Costa

Contornos da nação em cinejornais brasileiros (1956-1961)

Rodrigo Archangelo

A censura ao cinema contra o contágio das ideias

Leonor Areal

A problemática receção de filmes “antiguerra” dos anos 60/70 em Portugal

Gerald Bär

O filme como agente “da” e “na” História: o caso de *O trabalho de um povo*

Paulo Miguel Martins

Memórias, cinema e ditadura civil-militar: As disputas pela reformulação da memória nacional

Danielle Parfentieff de Noronha

O cinema da revolução portuguesa: a ideia revolucionária frente às imagens

Mickaël Robert-Gonçalves

O filme turístico em Portugal: 1930-1949

Sofia Sampaio

Mãos erguidas no movimento das imagens. A representação fílmica dos movimentos políticos contemporâneos (Europa e Estados Unidos)

Raquel Schefer

A ética no cinema (?) e a representação do indígena em documentários brasileiros contemporâneos

Vitor Tomaz Zan

Introdução

Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco

O III Encontro Anual da AIM decorreu em Coimbra, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, entre 9 e 11 de maio de 2013. Foi uma organização conjunta da AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, do Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX da Universidade de Coimbra (CEIS20) e do Departamento de História, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Nesses três dias de trabalhos foram apresentadas 108 comunicações por 110 participantes provenientes de diversas localidades portuguesas, da Alemanha, Argentina, Dinamarca, Espanha, França, Hungria, Índia, Itália, e do Brasil, México e Reino Unido. Participaram ainda cerca de 20 ouvintes inscritos previamente vindos de diversas instituições nacionais, assim como outros ouvintes que não se inscreveram com antecedência, muitos oriundos das instituições de acolhimento. A comissão organizadora estimou que, durante os três dias, estiveram reunidos no III Encontro Anual da AIM aproximadamente 150 participantes.

Este volume reúne versões escritas de 42 comunicações recebidas após a realização do evento. Na maioria dos casos, os textos publicados neste volume contêm alterações ao texto originalmente apresentado por proposta dos seus autores, procurando respeitar e incorporar reflexões originadas no espaço de debate no final de cada mesa. Sendo incompleto, porque o envio dos textos é facultativo, mesmo que incluísse versões escritas de todas as 108 comunicações, este documento nunca poderia documentar na íntegra aspetos paralelos como os diálogos, as interações, as trocas de impressões e os comentários feitos durante os intervalos, no caminho para as sessões de trabalho e até nos momentos de lazer, descontração e sociabilidade.

Não sendo possível reproduzir a organização temática das comunicações pelas mesas como foram apresentadas no evento, dado que os textos aqui incluídos correspondem apenas uma parte dos trabalhos apresentados, os editores deste volume optaram por organizar os textos enviados para

publicação em quatro grandes secções temáticas: Autores e Teorias, Escrita e Narrativas, Imagens e Sons, e História e Nação.

Os editores agradecem aos autores, por enviarem os seus textos e por acederem amavelmente à sua revisão, fundamentalmente tendo em vista a uniformização das normas de citação e as referências bibliográficas, assim como a atualização das notas bibliográficas.

Como reflexo do III Encontro Anual da AIM, este volume apresenta um produtivo e diverso panorama da comunidade de investigação científica sobre a imagem em movimento que a AIM tem congregado ao longo dos anos — constituída não só por investigadores portugueses, mas também por investigadores estrangeiros.

AUTORES E TEORIAS

O ATOR NO CONTEXTO DA DIREÇÃO CINEMATOGRAFICA: ATUAÇÃO COMO TERRITÓRIO DE ESTRANHAMENTO

Rejane K. Arruda¹

Resumo: O texto coteja a problemática da atuação no cinema partindo de duas clássicas dicotomias. Primeiramente, a oposição entre uma atuação naturalista (fundamentada na cotidianidade do corpo e na leitura de ações diegéticas) e a exacerbação da plasticidade corporal (tal como postulava Bertolt Brecht a fim de provocar um estranhamento sobre o que, na sociedade burguesa, estaria posto como "natural"). Em segundo lugar, passa-se pela oposição representação-performatividade, em voga na cena contemporânea, para propor a atuação naturalista no cinema como uma poética – ou seja, como perspectiva de "fazer vacilar a referência" (de um efeito de real representado na diegese). O texto traz exemplos da história do cinema para concluir com a perspectiva da atuação como tessitura de arranjos singulares entre representação e performatividade. Isto na medida em que significantes podem ser escutados e deslocados para a diegese enquanto o olhar do espectador performa.

Palavras-chave: O ator no cinema, Atuação naturalista, Poética, Estranhamento.

Contacto: rejane7karruda@yahoo.com.br

A hipótese que desenvolvo neste texto é a de uma poética da atuação como choque entre visualidades diferentes, sendo que o corpo do ator encontra-se inscrito em um território de estranhamento. Estranhamento primeiramente no sentido comum do verbo "estranhar", mas também em alusão ao termo cunhado por Bertolt Brecht, quando o ato de atuar é revelado e, reconhecido, implica uma visualidade inscrita como poética da cena. Em outras palavras, quero dizer que a atuação depende de algo que escapa à diegese e, advindo como estranho, ganha sentido ao inscrever-se na poética do filme. Um sentido que é político, pois se investe no que não está dado como certo,

¹ Rejane K. Arruda é professora da Universidade Vila Velha (ES), da Academia Internacional de Cinema (SP), doutoranda pela ECA/USP e especialista em Audiovisual pela Universidade Gama Filho. Membro do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica (USP), editora da Revista PesquisAator (USP) e coordenadora do projeto de extensão "Ateliê Cênico-cinematográfico" (UVV-ES).

Arruda, Rejane K.. 2014. "O Ator no Contexto da Direção Cinematográfica: Atuação como Território de Estranhamento". In *Atas do III Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco, 10-18. Coimbra: AIM. ISBN 978-989-98215-1-4.

pondo em cheque o que seria natural. De maneira que, quando se trata de uma atuação realista, a própria inscrição do ator na visualidade de um cotidiano diegético deve estranhar. Esta hipótese está em experimentação, ou seja, não está plenamente desenvolvida. No entanto, espera-se que um possível amadurecimento abra perspectivas para uma crítica da atuação.

Estranhem o que não for estranho
Tomem por inexplicável o habitual
Sintam-se perplexos ante o cotidiano
Façam sempre perguntas
Caso seja necessário
Comecem por aquilo que é mais comum
Para que nada seja considerado imutável
Nada, absolutamente nada.
Nunca digam: isso é natural (Brecht 1990, 129)

Quando falamos de diegese estamos nos referindo à ficção, tal como define Aumont em referência ao uso do termo por Soriau. Esta diegese que aparece, no campo da teoria contemporânea articulada a noção de representação.

Para Souriau, os "fatos diegéticos" são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores. É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira (Aumont & Michel 2003, 79)

Também podemos evocar aqui, outro conceito, que é o "efeito do real", como o que Brecht, justamente, queria quebrar.

O efeito de real designa o fato de que, na base de um efeito de realidade o espectador induz um "juízo de existência" sobre as figuras da representação e lhes confere um referente no real; dito de outro modo, ele não acredita que o que ele vê seja o próprio real (não é uma teoria da ilusão), mas sim que o que ele vê existiu no real. Para Jean-Pierre Oudart (que retoma conscientemente ou não teses de Michel Foucault), esse vínculo entre efeito de realidade e efeito de real é característico da representação ocidental pós-renascentista, que sempre quis submeter a representação analógica a uma perspectiva realista (Ibidem, 92).

No que diz respeito à atuação, Brecht cunhou o termo "estranhamento" em referência à estilização dos gestos, mas também à presença de uma crítica – ou seja, à visualidade do olhar (do próprio ator que representa a personagem). Aparece, em cena, a visualidade do pensamento do ator criticando a personagem. É como se o ator dissesse: sou eu aqui (não a personagem) e não

estou de acordo com o que esta personagem faz, pois entendo que ela está agindo por uma determinação social; com o meu gesto, eu digo isto a vocês; por isto, olho diretamente para vocês; exagero os gestos e os construo de maneira a não simplesmente mimetizar ações, mas também estranha-las, colocá-las em questão, desituá-las, retira-las da diegese, deslocá-las para um discurso que é meu.

Trata-se, classicamente, da oposição à atuação naturalista quando esta é dada como registro de um real sem pô-lo em questão (de um real "natural"), tal como pode ser atribuída à Stanislavski (com a sua crença na revelação de uma essência do homem) ou Antoine, quando este tenta fazer do teatro o documento do mundo "tal como é", reverberando o projeto cientificista de Zola. Ao contrário, a obra teatral de Brecht está marcada "pelo niilismo anárquico e pelo cinismo" (Montagnari 2010, 9)

Com o folclore, as ações populares, os corais, cenas justapostas ou a estilização do texto, Brecht procura evocar a visualidade de um olhar, de um pensamento. Na atuação, o efeito de distanciamento implica que, enquanto o ator inscreve as ações da personagem, outra cadeia é lida pelo espectador. A visualidade de uma representação aparece, enquanto que, em Stanislavski, esta se encontra disfarçada e escondida – para que o ator evoque o "como se" fosse o personagem. Para muitos, o projeto de Stanislavski de evocar, através da atuação naturalista (ou realista), com a mimese de uma cotidianidade do corpo, o "como se" fosse real, implicaria a diluição do olhar do espectador; um colamento na diegese por empatia (identificação), reforçando, assim, padrões burgueses. Já a obra de Brecht seria "convite ao deboche (sexo, charuto, álcool, ópio) e um desafio à moral burguesa" (Ibidem 9).

No entanto, podemos perceber que, no cinema, uma atuação realista pode estar implicada em uma poética que sublinha a visualidade do olhar do espectador através da *mise-em-scene*, enquadramento e movimento da câmera, bem como dos cortes. No cinema, podemos perceber indícios da visualidade de um contexto do ator inscrita na poética do filme. Por exemplo, em *Viver a Vida* de Jean-Luc Godard, por mais cotidianidade que Anna Karina imprima através do seu desenho corporal, olhar, respiração e gestos, há distanciamento e a visualidade da presença do espectador é evocada quando a atriz olha (ou quase olha) para a câmera. Ou, para citar um exemplo brasileiro, quando, em *Bang*

Bang, de Andrea Tonacci (1971), Paulo Cesar Pereio repete um mesmo diálogo por diversas vezes na mesa do bar, misturando a visualidade da representação a um universo diegético fragmentado, apesar da cotidianidade da construção corporal da atriz, que se torna, então, performativa.

- Oi.
- Oi. (...) Tá bom?
- Porque você falou "tá bom"? Eu só falei "oi!"²

O que quero demonstrar é que, enquanto no teatro de Brecht é necessário uma plasticidade exacerbada do corpo (ou, como diz Barba, "extra-cotidiana") para que o deboche, a crítica, a visualidade do olhar e o pensamento sejam impressos, no cinema, o ator pode se valer da montagem e *mise-en-scene* onde se inscreve para, justamente, potencializando a cotidianidade da atuação, estranhar. Deparamo-nos com a perspectiva de uma revisão do papel da atuação naturalista: não de forma a dizer que o mundo burguês é natural, mas como potencia de estranhamento deste mundo.

No caso de *Bang Bang* a visualidade do contexto do ator aparece na medida em que está também criticando a parceira de cena. Na repetição do diálogo entra a música e o barulho do trânsito se sobrepõe às falas; a câmera passeia de um lado para o outro, reforçando a visualidade de uma construção que vem a primeiro plano, como espécie de laboratório de linguagem, na medida em que os elementos da cena estranham a diegese. Enquanto isto, a "naturalidade" dos gestos da atriz contribui para que o estranhamento se configure – porque há algo em cena que está deslocado do seu habitual apesar de ser reconhecido como tal.

No teatro, não apenas o projeto de Bertolt Brecht implicou oposição à atuação realista, mas também Meyerhold, Craig, Decroux, Grotowski, Barba, tomaram a atuação como território que evoca diferentes camadas textuais. Craig e Meyerhold preconizaram o uso de traços gratuitos e abstratos do desenho corporal para sugerir uma dimensão que se pretende espiritual e para além das aparências (de uma imitação da realidade). Este paradigma do teatro simbolista, burilado desde o começo do Século XX, implicava uma des-subjetivação da atuação para que a interpretação do ator não interferisse na poética do texto. Um projeto que lembra o choque entre o que se daria como

² Trecho de diálogo em *Bang Bang* de Andrea Tonacci.

inscrição humana no cotidiano diegético e a mecanização dos gestos postulada por Robert Bresson.

Em um filme como *Mouchette* (Bresson, 1967), o corpo evoca significantes que podem ganhar sentido na diegese (como a mortificação dos indivíduos frente às relações de poder, por exemplo), mas também, que, por outro lado, ganham sentido em alusão à presença do boneco como poética da cena, de maneira que o ator é coisificado, como postulava Kantor ou Craig. Assim, a visualidade das ações dramáticas implica um sentido na diegese, no entanto, está também para além desta quando se configura como uma poética que aproximaria a atuação das artes plásticas ou da dança.

Mas, se por um lado, percebemos estas duas vertentes como paradigmáticas de uma teoria da atuação (a estilizada e a realista), por outro lado, os limites entre elas se diluem quando estabelecemos a articulação com a poética fílmica. Deparamo-nos com a perspectiva desta espécie de estranhamento quando é a visualidade do desenho do corpo que estranha. Mas também encontramos a perspectiva da inscrição de uma naturalidade do corpo comum e cotidiano, das ações advindas como impulsos em função da inscrição em relações intersubjetivas – ou seja, da atuação que implica o disfarce da representação para que o corpo possa ser tomado como objeto da captura do olhar (e o estranhamento possa advir da identificação deste olhar). Trata-se, portanto, de duas modalidades para que o estranhamento se configure. E, neste caso, podemos tomar a propriedade do ator estranhar, no bojo de uma atuação naturalista, como um valor para a crítica manejar.

Em *A Separação* de Asghar Farhadi (2011), os atores que representam o pai, a empregada, a filha, a mãe, o avô, estão inscritos como personagens em um cotidiano da diegese. Qualquer visualidade de um ato de representar é perdida. Encontramos um protótipo de como a atuação realista serve ao filme na medida em que não se denuncia como representação, mas aparece como mimese da realidade. Apesar da oposição contra esta mimese (construída na história da encenação teatral e que, a cada movimento, traz a estilização como um valor), no que diz respeito ao cinema contemporâneo, esconder a visualidade da representação (de maneira que os significantes escutados através do corpo estejam articulados à diegese) é servir ao filme – filme que se torna político no seu valor de denúncia. No entanto, neste caso, onde estaria a implicação poética

deste tipo de atuação? Neste caso haveria também uma poética da atuação ou quando o ator cumpre a mimese do habitual é somente a poética do filme (a qual esta serve) que se constitui?

Seria preciso aqui investigar um pouco o conceito de poético. Para Jakobson, por exemplo, "toda mensagem poética é como um discurso citado que não oblitera a referência, mas a torna ambígua". A ambiguidade é tal como "um corolário obrigatório da poesia", de maneira que esta "encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário e numa referência cindidos" (Jakobson 2010, 150). A noção de poética postulada por Jakobson serve a nossa hipótese. Isto na medida em que a atuação realista implica justamente a ambiguidade. Ela torna ambíguo o corpo cotidiano inscrito na diegese por ser do ator e também da personagem evocada: construída, efeito. Ela torna ambígua uma suposta verdade das ações inscritas na atuação por saber-se se tratar de construção que, no entanto, perde em visualidade para dar lugar ao "como se". A forma mimética, neste caso, em seu efeito de "natural", implica também um efeito de fissura entre duas visualidades que se chocam (a visualidade do contexto de produção da obra e o efeito diegético que produz) – abrindo, ao espectador, espaço para a sua produção na medida em que este choque produz enigma. Assim, a poética da atuação naturalista colocaria em cheque a clássica oposição "verdade e mentira" tanto quanto um poema de Pessoa que diz: "O poeta é um fingidor. Finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente" (Pessoa 1972, 164). É construção e experiência; é verdade e mentira ao mesmo tempo. Enquanto poética, trata-se de uma construção para falar da verdade que não se pode dizer (para parafrasear Lacan): "Digo sempre a verdade. Não toda... pois, dizê-la toda, não se consegue... Dizê-la toda é impossível, materialmente... faltam as palavras. É justamente por esse impossível... que a verdade toca o Real." (Lacan 1973).

Assim, a performance do ator, ao evocar a cotidianidade de um corpo "real", a coloca em cheque, fazendo "vacilar a referência" como diz Jakobson e constituindo um efeito de poética. E colocar este corpo em cheque seria um projeto que se pode dizer com Brecht político por não tomá-lo como natural, por acusá-lo como construção. Isto para além do fato que temos este corpo como objeto de enquadre e corte – bem como a visualidade do olhar da câmera (evidenciado no seu movimento, variações, duração e angulações) que garante

a inscrição do ator em uma relação estranhada. E para além do fato que, na medida em que as ações dos atores implicam a adequação à diegese, entram em relação de tensão com a perspectiva de que algo possa dali escapar (e estranhar) quando o significante escutado não se inscreve mais em um encadeamento linear ou lógico. De maneira que, mesmo perdendo de vista a situação de representação, pode-se colocar em jogo, em cheque, em questão, as ações da diegese.

Um trabalho como o de Marlon Brando em *Sindicato de Ladrões*, de Elia Kazan (1954), torna-se paradigmático de uma atuação *a la Actors Studio*, onde os traços do corpo inscrevem a relação com o espaço e o outro diegéticos. Mexendo na luvinha de Eva Marie Saint, Brando evoca a visualidade de um indivíduo inscrito em relações intersubjetivas; uma visualidade densa o suficiente para que se possa dizer: universo diegético "fechado".

Teóricos do teatro contemporâneo, como Hanz-Ties Lehmann e Josette Féral, fazem frequentemente alusão à representação de um "universo ficcional fechado" em oposição à performatividade. Esta ideia está hoje disseminada nos estudos acadêmicos teatrais. Trata-se de um campo de investigação cujo debate se amplia hoje na academia.

O teatro tradicional trabalha com a ideia da manutenção de um universo fictício

fechado. É um tipo de representação cênica com uma realidade emoldurada, encerrada em leis próprias e com uma lógica interna entre os elementos. Esse enquadramento fictício ignora a ideia de que o teatro é um "processo in actu". O teatro tem como especificidade o fato de que é a um só tempo processo material e signo, prática real e significante. Os produtos materiais da cultura são usados como signos estéticos no teatro, e isto é o que torna possível um "para além da interpretação" e a "estética da irrupção do real" A partir dos anos 70, diversas manifestações da arte teatral empreenderam uma revolução na "representação dramática imitativa" e propuseram um teatro para além dos limites do significado, da cópia e do ordenamento centrado no logus². O novo teatro não é mais visto como lugar do simulacro, da ilustração da ação, da duplicação de outra realidade; nele, "o real passa a ter o mesmo valor do fictício" (Bond 2010, 01).

Retomando a atuação de Brando em *Sindicato de Ladrões* (Elia Kazan, 1954) – quando esta implica justamente a clássica representação de um universo diegético fechado que o teatro pós-dramático opõe ao "processo in actu" – podemos dizer que há performatividade? Tal como define Josette Féral a performatividade se constitui através do olhar do espectador: "O espectador,

longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta *performatividade em ação*. Ele performa" (Féral 2008, 202). Pergunto-me se a performatividade não implica uma estrutura da relação do espectador com a obra (mais que uma modalidade desta relação em detrimento da outra que seria a representação tal como é posto na teoria teatral). De maneira que haveria diferentes arranjos entre uma possível escuta de significantes evocando a diegese (como "universo fechado") e a performatividade do olhar do espectador.

Em *O Espelho* de Andrei Tarkovsky (1975), nós vemos a atriz Margarita Terékhoa coçando o olho de maneira a diluir a visualidade do contexto de uma atriz representando (procedimento da atuação naturalista) graças a uma relação de intimidade com o corpo que independe da diegese. Em *Os Idiotas* de Lars Von Trier (1997), as ações dos bastidores são ficcionalizadas (evocam uma diegese na montagem). O filme se estrutura como um registro do processo da criação dos personagens ("os idiotas"). Os atores se dedicam a aprender como representar estes "idiotas". As ações inscritas neste processo de construção são capturadas e montadas em função de um filme que conta também com a *voz over* do diretor comentando estes processos. O pensamento do ator pode implicar o mistério, se situando fora da diegese mesmo que o espectador faça o exercício de articulá-lo ao percurso da personagem – tal como vemos em filmes de Krzysztof Kieslowsky como *A Dupla Vida de Veronique*, *A Liberdade é Azul*, *A Igualdade é Branca* ou *A Fraternidade é Vermelha*. Ou, ainda, quando a atuação encontra-se sustentada por uma combinação entre densidade e imobilidade (como em certas atuações de Barbara Stanwyck, por exemplo) estes elementos são emprestados à diegese na medida em que lidos como a personalidade da personagem: "poderosa", "misteriosa". Por fim, o rosto dos atores pode imprimir efeitos de estranhamento, comportando algo a mais que atrapalhe a constituição da diegese e fazendo girar uma cadeia de associações durante o empenho do espectador em criar um lugar para aquele material que escapou às suas identificações.

Poderíamos dizer, portanto, que a cena do corpo é implicada como uma escrita, cujos significantes o espectador escuta, e que conta com a performatividade do seu olhar quando este estranha também uma obra atoral.

De maneira que a complexa composição de significantes escutados na atuação podem se deslocar para uma diegese ou abrir nela fissuras de desentendimento. No cinema, graças a estas operações, há potência na uma cotidianidade do corpo, que se revela justamente quando o paradigma da atuação naturalista pode ser utilizado para estranhar. A cena da teoria teatral no século XX lutou contra o projeto de atuação realista. Mas, especialmente no cinema, esta modalidade de atuação se configura como poética na medida em que, entre esta e a diegese, algo se dá como diferença, abrindo espaço para substituições em um eixo vertical de possíveis e não se configurando apenas como "a" representação daquela ação ficcional. De maneira que o princípio de uma montagem entre visualidades distintas se encontra presente. Um jogo que implica relações de sentido e deslizamentos, mas também a performatividade do olhar do espectador que não consegue capturar o sentido do que fica de fora (o que dinamiza a sua relação com a obra). Espera-se que esta hipótese se fortaleça e, com ela, a perspectiva de uma crítica da atuação que contemple a construção deste jogo.

Referencias bibliográficas

Aumont, Jacques & Michel, Marie. 2003. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Ed. Papyrus.

Bond, Fernanda. 2010. "O Ator autor: a questão da autoria nas formas teatrais contemporâneas". Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. <http://portalabrace.org/vicongresso/processos/Fernanda%20Bond%20-%20O%20Ator%20autor.pdf>

Brecht, Bertolt. 1990. "A exceção e a regra". In *Teatro completo* (12 vols). Vol IV. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 129-160.

Féral, Josette. 2008. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo". *Sala Preta, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas* 8: 197-210.

Jakobson, Roman. 2001. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Ed. Cultrix.

Lacan, Jacques. *Televisão*. Emissão para o Serviço de Pesquisa do ORTF, 1973 - DVD.

Lehmann, Hans-Thies. 2007. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosacnaify.

Pessoa, Fernando. 1972. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Ed.

Montagnari, Eduardo. 2010. "Brecht: Estranhamento e Aprendizagem". *JIOF* 1: 9-17.

DA CRIANÇA QUE NOS OLHA

Thais Botelho¹

Resumo: A proposta desta investigação é identificar como se dá a construção da imagem da criança no cinema, considerando dois aspectos particulares desta personagem: sua inserção em uma situação de crise social e sua pronunciada importância na trama dos filmes. Para isso, será feita a análise de 3 filmes: *Alemanha Ano Zero* (1947), de Roberto Rossellini, *Vítimas da Tormenta* (1947) e *Ladrões de Bicicleta* (1948), ambos de Vittorio De Sica. A seleção em tela não apenas traz a personagem vivida pela criança ante uma situação de crise (no caso dos filmes selecionados para a investigação, o fim da guerra e o imediato pós-guerra), como também um bloco de filmes realizados em um mesmo período histórico. A investigação se dará pela sua contextualização, mesmo estes filmes estando esteticamente inseridos dentro do que convencionalmente chamamos de neorealismo italiano. Uma questão, em particular, chamou a atenção: considerado o período histórico escolhido, a criança pode ser vista como um tipo de personagem que estava à margem da cena?

Palavras-chave: Sociologia, Criança, Cinema.

Contacto: thacbotelho@gmail.com

Por meio da análise de dois filmes, *Alemanha Ano Zero* (1947), de Roberto Rossellini, e *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica, a proposta é identificar como se dá a construção da imagem da criança no cinema, considerando dois aspectos particulares desse tipo de personagem. Primeiramente, sua inserção em uma situação de crise social, que, no caso dos filmes escolhidos para a investigação, trata-se do fim da guerra e do imediato pós-guerra, que faz com que a seleção conte com filmes produzidos na Itália após 1945, tentando destacar como os sentidos são construídos no interior dos filmes, considerando que não apenas a câmera, mas a música, a presença diegética dos sons e do silêncio, o jogo entre luz e sombra etc, tudo isso pode significar e propor significados, cabendo à câmera dar um significado determinado.

¹ Mestranda pelo Programa de Mestrado em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Para Gian Piero Brunetta, na trajetória do cinema italiano, o movimento de valorização de artistas que saíam dos estúdios e iam para os lugares onde a Itália era feita e ninguém conhecia, toma impulso na década de 20 e torna-se uma das principais características do período cinematográfico que fica conhecido como neorealismo. Este "movimento"² preocupava-se com a realidade de sua época, utilizando o cinema como forma de contestação e discussão da realidade. Esta preocupação com a transformação da realidade social, que se concretizaria no cinema a partir dos anos 40, já podia ser percebida, segundo o autor, em produções entre 1929 e 1933, nas quais aparecem personagens inéditos nas telas italianas:

(...) proletários, camponeses, donas de casa e, sobretudo, uma capacidade de abraçar e incluir na tela ambientes e realidade que haviam permanecido fora da cena", numa tentativa de abraçar com a câmera toda península e trazer à tela "sujeitos sociais de todos os tipos,

e não obstante mantendo destes personagens "oportuna distância"³, que permitiria o questionamento de suas condições (Brunetta 1995, 215). Diante da consideração do autor, percebe-se que neste mesmo período, a criança e a infância recebem atenção especial do cinema: personagem ao qual antes raramente se dispensava atenção, passa a ter uma crescente importância, tornando-se protagonistas de diversos filmes.

Desta forma, somos conduzidos ao segundo aspecto desta seleção, qual seja, a pronunciada importância da criança na trama dos filmes. Esta presença da criança ou de crianças nos filmes de Roberto Rossellini e Vittorio de Sica, ou no cinema italiano do imediato pós-guerra não é marcada por uma única obra. No primeiro caso, elas aparecem com destaque em pelo alguns outros dois filmes: *Roma, cidade aberta* (1945) e *Paisà* (1946). No caso de De Sica, além de *Ladrões de Bicicleta*, talvez o filme sobre criança mais conhecido dentre os citados, há *A culpa é dos pais* (1944), realizado antes de 1945, e *Vítimas da Tormenta*, isso sem contar os diversos outros diretores que fizeram da criança suas personagens principais. A seleção em tela, portanto, não apenas traz a personagem vivida pela criança ante uma situação de crise, como também um

² Uso aqui a expressão "movimento" em decorrência das inúmeras discussões sobre o caráter do neorealismo: se escola, movimento, estética poética.

³ No original: "... proletari, contadini, donne chi si stanno dalla casa e soprattutto una capacità di abbracciare e includere nello sguardo ambienti e realtà rimasti ai margini della scena", "soggetti sociali di ogni tipo".

bloco de filmes realizados em um mesmo período histórico. O objetivo é então perceber de que forma se dá a construção da imagem da criança neste período do pós-guerra.

Uma questão, em particular, chamou a atenção: considerado o período histórico escolhido, a criança pode ser vista como um tipo de personagem que estava à margem da cena?

A ideia dominante é daquela criança que é reduto de inocência, de que não existe em um espaço público e político e que “quer nada, deseja nada e demanda nada, exceto, talvez, sua própria inocência” (Jenkins 1998, 1-2). Isto prevê que os adultos devam protegê-la, salvaguardá-la e, mais importante, colaborar com a formação de seu caráter. Esta lógica faz sentido quando se considera o momento histórico de reconstrução pelo qual não só a Europa, mas o mundo passava, e a cadente preocupação com a infância no período. Um conflito nas proporções como o da Segunda Guerra Mundial, com um número de mortes elevado dada a capacidade destrutiva que o homem adquiriu, acabara por romper com os laços familiares mais fortes e, em casos como o alemão e italiano (ambos cenários dos filmes analisados), destruiu as bases da sociedade, destruição não somente física. Foi necessário um esforço de adaptação por parte das crianças que, na medida em que estão inseridas neste contexto de reconstrução, veem-se então participantes de uma nova rotina que, anteriormente, não estava associada à infância, e que inclui jornada de trabalho, responsabilidades domésticas e vida sexual ativa. Opera-se então, um “esquecimento” do significado da infância. Esperam-se atitudes, segundo André Bazin, próprias do universo infantil, ingênuas e inocentes, mas surpreende-se quando, nos filmes, estas atitudes não existem, e no lugar delas, as crianças traduzem sentimentos e práticas próprias ao mundo adulto.

Concentro-me em filmes nos quais os personagens principais, notadamente infantis, têm a capacidade de nos atingir, de nos perturbar, de nos mobilizar mais violentamente, portando questões que, de alguma maneira, instigam a nossa reflexão: na obra de Rossellini, temos Edmund e em *Ladrões de Bicicleta*, temos como coprotagonista Bruno Ricci, ambos com idade apresentada nos filmes entre 9 e 14 anos. A tentativa de distanciar-se da associação a ingenuidade e infância mostra-se presente nos filmes pesquisados, de modo a ser construída mantendo-se distante de uma imagem idealizada de

criança. Conforme nos coloca Fabiana de Amorim Marcello (2004, 344), uma imagem que "(...) menos 'volume', detenha, e conseqüentemente, para nosso desespero ou satisfação, mais 'vazios' possua" (Marcello 2008, 344), podendo assim provocar uma reflexão. Se, afinal, as crianças dos filmes são diferentes entre si, não apenas em virtude das abordagens particulares realizadas pelos dois diretores (Rossellini e De Sica), como também entre os personagens infantis construídos no interior de cada filme, não temos uma voz ou imagem unívoca das crianças nos filmes selecionados. Em uma comparação entre ambos os diretores, Zavattini atenta para a maneira com a qual os dois cineastas em questão tratam da infância. O tema interessa ao público e os protagonistas causam empatia. Mas se Rossellini assume como postura colocar sua criança, Edmund, como reflexo da destruição moral da Alemanha de sua época, De Sica segundo sua visão apela ao pieguismo em sua acusação à esse mundo que os permeia. O primeiro não pede uma opinião, uma tomada de posição, um julgamento. No segundo, a comoção é imediata, principalmente quando se trata de *Vítimas da Tormenta*. A criança de *Alemanha ano zero* está sempre se relacionando com adultos, mas de maneira mais dramática.

Não podemos dizer que estão abandonados à própria sorte já que Dentre as imagens de criança previamente selecionadas, somente uma delas, Pasquale, de *Vítimas da Tormenta*, não tem família. Ainda assim, é possível perceber que são como vítimas de um contexto social específico e de um núcleo social (a família) desagregado, pois, normalmente, não está entre as preocupações infantis a administração do lar, o trabalho, as compras, a moradia. Assim como percebemos a quase completa ausência de garotas nos filmes (salvo por *Alemanha Ano Zero*, no qual uma garota aparece em meio a trama rapidamente), percebemos que são os garotos que, independente da idade, se sustentam, correm atrás de emprego e dinheiro, organizam suas finanças, e em decorrência, estão envolvidos nas preocupações relacionadas com o mundo adulto, a saber. De certa forma, não podemos afirmar que as crianças dos filmes são semelhantes entre si, não apenas em virtude das abordagens particulares realizadas pelos dois diretores (Rossellini e De Sica), que são distintas, como também são diferentes os personagens infantis construídos no interior de cada filme. Não temos uma voz ou imagem unívoca das crianças nos filmes selecionados, nem mesmo quando tratamos do mesmo diretor em obras

distintas. Com a infinidade de personagens infantis não só neste momento de produção, mas em toda a história do cinema, o que justificaria tal seleção? Esta análise conta com o período histórico da guerra e do pós-guerra como momento privilegiado para abordar a infância, assim como situações em que as crianças se encontram vulneráveis socialmente. A partir das imagens destas crianças, pode-se imaginar uma reflexão por parte do adulto, que se vê obrigado a questionar sua própria realidade, dado que: "a guerra é sempre cedo demais, mesmo para os adultos, já que seu tempo é o tempo do medo e da destruição" (Kramer 2006, 8). Sendo a guerra esse tempo do medo e destruição, a presença das crianças nos filmes inverte uma relação há tempos enraizada socialmente, na qual prevalece o olhar do adulto, impondo agora uma oposta, qual seja, uma que propõe uma educação que parte da criança, um olhar para a sociedade que parte dela.

Partindo da formulação de que a imagem da criança é capaz de mobilizar afetos e chamar a atenção, não considero então a imagem de uma criança qualquer observada no cinema, mas sim a de uma em particular, que não é somente observada, mas que efetivamente *nos olha* também. O que significa, no entanto, afirmar que se trata de uma imagem de criança que efetivamente nos olha?

Bazin considera, em um capítulo de seus ensaios sobre o cinema dedicado ao filme *Alemanha Ano Zero*, que estes filmes infantis (aqueles que convencionalmente chamamos de neorrealistas) questionam "o nosso interesse pelas crianças". De fato, a relação entre crianças e adultos apresenta-se conflituosa desde o princípio, e torna-se possível questionar o interesse dos adultos pelos pequenos já que, diante de atitudes adultas por parte das crianças, elas deixam de ser tratadas como tais e passam a ser tratadas como se fossem adultas.

Tomamos como ponto de partida aquilo que Sorlin chama atenção quanto à questão da família, presente não somente em *Ladrões de Bicicleta*, mas também em alguns filmes rodados à época (como *Obsessão*, *Europa 51* e *Viagem em Itália*). Podemos perceber a falta de coerência entre estas famílias retratadas pelo cinema e aquelas da realidade. Segundo Sorlin, o cinema italiano dos anos 50 não elimina a personagem da criança, já que seria impossível, mas a coloca à margem, ou em ocasiões de grupo (como em *Roma, Cidade Aberta*), ou como

figurante, ao lado de um adulto. Mas condiz isso à realidade? Seria um trabalho intenso e árduo fazer um levantamento de todos os filmes em que a criança aparece, e dentre todos, selecionar aqueles em que figura apenas como protagonista e ainda, definir aquilo que pode ser considerado protagonismo nas tramas. Ainda, não é o objetivo desta pesquisa fazer tal levantamento, mas os filmes aqui selecionados negam tal hipótese: em *Alemanha Ano Zero*, Edmund é o personagem principal da trama e, em *Ladrões de Bicicleta*, Bruno anda lado a lado de seu pai. Sobre a incoerência, Sorlin ainda lembra que a média de filhos por família na Itália da época era de 4. Desta forma, a única que chega neste número dentre as observadas é a família de Giuseppe, de *Vítimas da Tormenta*, que apesar de não termos acesso ao número exato, é retratada em uma cena. Edmund tem dois irmãos, Bruno tem apenas uma irmã, bebê ainda. Não sendo a representação, deste modo, fiel às famílias italianas, Sorlin argumenta que o cinema não é, nem deve ser uma reprodução da realidade, mas sim sugerir um ponto de vista e uma leitura particular da sociedade. Aquilo que dá à imagem o caráter de evidência (histórica) e de prova, segundo Sorlin, é consequência de um saber anterior que o filme vem autenticar – o que é ainda mais pronunciado num filme histórico ou que aborde questões ligadas aos grandes acontecimentos sociais, políticos e históricos, como o pós-guerra, por exemplo. Isso não impede que o público se aproxime, ou sintase retratado diante da imagem de tais famílias cinematográficas.

Com o objetivo principal de fazer de seu personagem, Edmund, representante das muitas crianças alemãs que sofrem com as condições precárias de subsistência que fazem do imediato pós-guerra um período conturbado na Europa, Rossellini utiliza-se planos-sequência longos, de até mais de dois minutos, pra mostrar Berlim em ruínas, como se este recurso expressivo do cinema pudesse envolver as tomadas da cidade em um tom documental e, em decorrência, na visão do diretor, mais próxima da realidade. Enquanto em *Alemanha Ano Zero*, Rossellini coloca em cena constantemente a destruição europeia, em ambos os filmes de De Sica, a ênfase não é dada tanto à destruição física. A princípio, não há sinais de destruição nos filmes, mas sim nossa atenção é voltada para condição precária a qual seus habitantes estão submetidos, não só evidenciada pelo trabalho infantil, mas também pela disputa por emprego e comida. Desde o discurso na abertura do filme, Rossellini

salienta sua preocupação em produzir um filme que mobilize as capacidades sensíveis do espectador, sendo a passagem finalizada com as seguintes palavras:

Mas se alguém, após assistir a história de Edmund Koeler, passar a achar que algo deve ser feito, e que as crianças alemãs precisam reaprender a amar a vida, então, os esforços daqueles que fizeram este filme serão imensamente recompensados.

O trecho evidencia o caráter mobilizador do filme: não basta produzi-lo com a intenção de sensibilizar o espectador, mas precisamente o contrário, é necessário que o espectador reflita sobre o tema, privilegiando conforme nos lembra Mariarosaria Fabris, o “como olhar” proposto por Rossellini, em decorrência do “olhar em volta”. Conforme nos aponta Bazin, é exatamente tirando da criança a ingenuidade pueril e inocente, como Rossellini faz com Edmund (mas que percebo acontecer também nos filmes de De Sica), e recusando desta forma o apelo ao sentimentalismo ou emoção, que o espectador se vê obrigado à reflexão. O filme resulta, por fim, em uma comoção, pois é com esta criança que o adulto se identifica.

Ao chegar entrarmos na casa de Edmund, percebemos que a penúria do garoto e seus esforços para sustentar uma família de quatro pessoas não condizem com a situação ou a postura que se espera que uma criança tenha. O menino sustenta inclusive o irmão mais velho, um ex-soldado nazista, que foge da polícia, assim como o pai doente e a irmã. Além da família, os garotos dos filmes são obrigados a assumir responsabilidades que não condizem com o universo infantil. O que vemos, portanto, é uma realidade na qual as crianças sustentam as suas famílias, tomando para si responsabilidades e preocupações próprias do mundo adulto. Sustentar terceiros, pagar contas, conseguir alimentos, são elementos cotidianos da vida das crianças nesse momento. Ao contrário, quando adentramos a residência dos Ricci, de *Ladrões de Bicicleta*, não nos deparamos com um ambiente apertado e populoso, como é o caso da moradia de Edmund, em *Alemanha Ano Zero*, mas é possível perceber a situação na qual vive a família Ricci, e que é uma constante na Itália: desemprego, fome e falta de condições desde a Guerra fazem com que a população viva em circunstâncias precárias.

De diversas maneiras, Rossellini problematiza o papel da criança nesse momento. Ao comparar duas obras do cineasta, mesmo que de maneira sucinta, podemos perceber essa preocupação: Edmund, personagem principal do filme

de Rossellini (sobre o qual dedicamos particular atenção), se suicida no final. Toda a sua realidade é de destruição e esta o transforma em vítima, pois cresceu sob uma Alemanha do III *Reich* e viveu nos seus escombros. Michel, criança de *Europa 51* (1952), vive alguns anos mais tarde, num contexto de pós-guerra e início de Guerra Fria, e é representante de uma “paz frágil”. Ele se mata, para desespero de sua mãe, que lhe negligenciou atenção durante um bom tempo. Isso ocorre justamente quando os pais oferecem um jantar para inúmeros convidados no qual discutiriam a “paz”. Apesar de não termos em *Europa 51* uma criança no papel de protagonista, vale lembrar que sua imagem (de criança negligenciada) é fortemente reforçada, principalmente em razão da mudança radical de comportamento da mãe depois da morte do filho. As crianças estão à mercê de uma sociedade completamente indiferente a elas.

Na leitura de Bazin, por exemplo, Bruno Ricci, o garoto de *Ladrões de Bicicleta*, é a testemunha da tragédia de seu pai (Bazin 1991, 269), e, conforme podemos interpretar, testemunha também da situação da Itália e das famílias italianas, às quais os Ricci representam. É seu cúmplice, o ajuda, o critica quando não concorda com a sua ação, mas não sai de perto do pai. Mesmo após levar uma palmada leva, continua sua trajetória seguindo os passos do pai, agora de forma mais distante fisicamente, com passos menos acelerados e, principalmente, sem olhá-lo nos olhos, sem encará-lo como de costume. Se, de acordo com o que Gian Piero Brunetta escreve em *Cent'anni di cinema italiano*, um dos resultados da guerra no cinema é que atores e diretores aprenderão que além do corpo e da palavra, os olhares e o silêncio podem também comunicar, a força expressiva do silêncio e do olhar de Bruno é inquestionável (Brunetta 1995, 239).

A criança é a reserva dramática que Bazin considera fazer toda a diferença para a grandiosidade do filme, já que não há nenhum grande acontecimento de fato, tratando-se apenas da busca do operário pelo seu objeto de trabalho, a presença calada de Bruno é a característica fundamental do filme:

O achado da criança é um toque de gênio, do qual não sabemos em definitivo se é de roteiro ou de mise-en-scene, de tanto que aqui tal distinção perde o sentido. a criança que dá à aventura do operário sua dimensão ética e abre com uma perspectiva moral individual esse drama que poderia ser apenas social. Suprima-a e a história permanece sensivelmente idêntica; a prova disso: ela seria resumida da mesma maneira. O garoto se limita, com efeito, a seguir o pai, caminhando apressadamente ao seu lado. Ele é, porém, a testemunha

íntima, o coro particular ligado sua tragédia. (...) A cumplicidade que se estabelece entre pai e filho é de uma sutileza que penetra até as raízes da vida moral. a admiração que a criança tem pelo pai, e a consciência que este tem dela, que conferem no final do filme sua grandeza trágica. (Bazin 1991, 269).

Não há nenhum motivo lógico ou explicável para que Bruno acompanhe a busca pela bicicleta com seu pai, e mesmo assim, ele está lá. A busca seria igualmente dramática e a perda igualmente trágica se o garoto não estivesse ao lado do pai? Aparentemente não.

Referências bibliográficas

- Bazin, André. 1991. *O Cinema. Ensaios*. São Paulo: Brasiliense.
- Brunetta, Gian Piero. 1991. *Cent'Anni di Cinema Italiano*. Monicelli e l'epopea dei perdenti Bari: Editori Laterza.
- Fabris, Mariarosaria. 1996. *O neorealismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP.
- Jenkins, Henry. 1998. "The innocent child and other modern myths". In *The Children's Culture Reader*, editado por Henry Jenkins. Nova Iorque: New York UP.
- Kramer, Sonia. 2006. "Prefácio". In *A infância vai ao cinema*, editado por Inês Assunção de Castro Teixeira, Jorge Larrosa e José de Sousa Miguel Lopes. Belo Horizonte: Autêntica.
- Marcello, Fabiana de Amorim. 2008. "Cinema e educação – da criança que nos convoca à imagem que nos afronta". *Revista Brasileira de Educação* 7:38: 343-356.
- Sorlin, Pierre. 1985. *Sociologia del cine*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica.

ANTÓNIO REIS E O ESPAÇO DE UM LUGAR - SINTOMATOLOGIAS DE JAIME

Ilda Teresa Castro¹

Resumo: Análise da obra de António Reis, sob o ponto de vista do seu enquadramento no *novo cinema português*. Aspectos identitários, comuns e dissonantes com outras obras desta História e singularidades de *Jaime* (1974). O lugar de António Reis no *novo cinema português*.

Palavras-chave: António Reis, *Novo cinema português*, *Jaime*.

Contacto: castro.ilda@gmail.com

O novo cinema português e a escola portuguesa

Nos textos dedicados ao *Novo Cinema* na História do Cinema Português, não é frequente encontrar em evidência o nome de António Reis. Este não destaque conduz a necessidade de uma análise de ordem historiográfica da sua obra. Num critério ideológico, tem sido convencionado balizar o início do *novo cinema*² em *Dom Roberto* (1962), de Ernesto de Sousa, e em *Pássaros de Asas Cortadas* (1963), de Artur Ramos. A estes dois filmes está associado um pensamento de decepção, enquanto modelos de referência na renovação do cinema português, que aponta então, e já num critério estético-formalista, para *Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha e *Acto da Primavera* (1962), de Manoel de Oliveira, filme em que António Reis foi assistente de realização³.

¹ Ilda Teresa de Castro defendeu doutoramento em Ciências da Comunicação/ Cinema e Televisão com a tese "Eu Animal - a ordem do fílmico na consciencialização ecocrítica e na mudança de paradigma", na Universidade Nova de Lisboa. Atualmente desenvolve o pós-doutoramento "Paisagem e Mudança - movimentos". É filiada no Instituto de Filosofia da Linguagem e no Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem, da Universidade Nova de Lisboa.

² *Novo Cinema* ou *Cinema Novo*. *Cinema Novo*, de afirmação e conteúdo mais político, na linha do *Cinema Novo Brasileiro* ou *Novo Cinema*, numa proximidade com a liberdade criativa da política de autores da *Nouvelle Vague* francesa. Sobre este assunto ver Monteiro 1995: 655-656 ou Areal 2011: Vol I, 367-368. Luís de Pina (1986: 145) refere ainda, "(...) o cinema novo (ou o «outro cinema», como disse Alves Costa)".

³ Ainda nessa década, *Mudar de Vida* (1966), de Paulo Rocha, cujos diálogos foram escritos por António Reis, é um filme já totalmente inscrito no movimento.

Também a curta-metragem *Sophia de Mello Breyner Andersen* (1969), de João César Monteiro, não outorga a este realizador um lugar de destaque em primeira mão neste *novo cinema* – ainda que Luís de Pina o incluía na sua lista⁴. Em ambos os casos, de Reis e de Monteiro, as respectivas filmografias vão ser posteriores à produção inicial da década de 60, que regista o surgimento e desenvolvimento da primeira fase do *novo cinema*. Assim, o factor cronológico é baliza de um primeiro enquadramento estabelecido entre 1962 e o início da década seguinte. Alberto Seixas Santos, que menciona a importância que teve nos anos 60 a crítica de cinema contra a crítica oficial do regime⁵, faz a distinção entre o que designa por grupo de arranque do Cinema Novo nos anos 60, onde destaca Fernando Lopes, Paulo Rocha, António Macedo e, já no fim da década, o próprio António da Cunha Telles, que de produtor passara a realizador, e uma geração que começa nos anos 70, e que, refere, "é o meu caso, do António Pedro Vasconcelos, do João César Monteiro, do Fonseca e Costa, do Fernando Matos Silva e de uma série de outros cineastas portugueses que aparecem nessa altura." (Vários 1985, 145) estando assim, implicitamente, António Reis incluído neste segundo grupo.

A classificação do cinema português considera duas fases. A primeira, começa em 1896, com os primeiros anos do cinema e com Aurélio da Paz dos Reis, e termina nos anos 50, com o esgotamento das fórmulas de sucesso das comédias à portuguesa e de um conjunto de filmes marcados pela «questão nacional» e pela boa aceitação do público. A segunda, tem início na década de 60, com as primeiras obras do *cinema novo* e estende-se até aos anos 80, altura em que surge a expressão *escola portuguesa*, para caracterizar alguns filmes que conquistaram uma enorme reputação internacional. Tiago Baptista, acrescenta ser precisamente com *Trás-os-Montes* (1976), de António Reis, que essa *escola portuguesa* nasce, face à crítica francesa que incensou o filme e nele viu as marcas de uma cinematografia original (Baptista 2008, 123). Este conceito de *escola portuguesa*, que Baptista evoca de Jacques Lemaître, como "conjunto de filmes portugueses dos anos de 1970 e 1980, que se distinguiriam pela sua «invenção artística» e pela sua «resistência a toda a normalização industrial»

⁴ E testemunhe, "obra que deixou a crítica perplexa e que prefere documentar o modo de filmar de Sophia, a filmar o documento humano Sophia", Pina 1986: 150.

⁵ Que ele, Alberto Seixas Santos, juntamente com João César Monteiro, António Pedro Vasconcelos e António Escudeiro, começaram a fazer nos jornais portugueses.

(Jacques Lemière apud Baptista 2011, 381), tem diferente leitura em Areal, que lhe faz corresponder o cinema português que surge na década de 60 e se estende pelos anos 70, 80 e 90, a novas gerações de cineastas (Areal 2012, 109).

Num caso como no outro, as características cronológicas e estéticas da obra de Reis, inscrevem-na (o) no *novo cinema* e na *escola portuguesa*, sendo *Jaime* (1974), a sua primeira obra de referência enquanto realizador, e estando Reis ligado a todo o *movimento* de renovação do cinema português, desde as suas colaborações em *Acto da Primavera* (1962), de Oliveira e *Mudar de Vida* (1966), de Rocha.

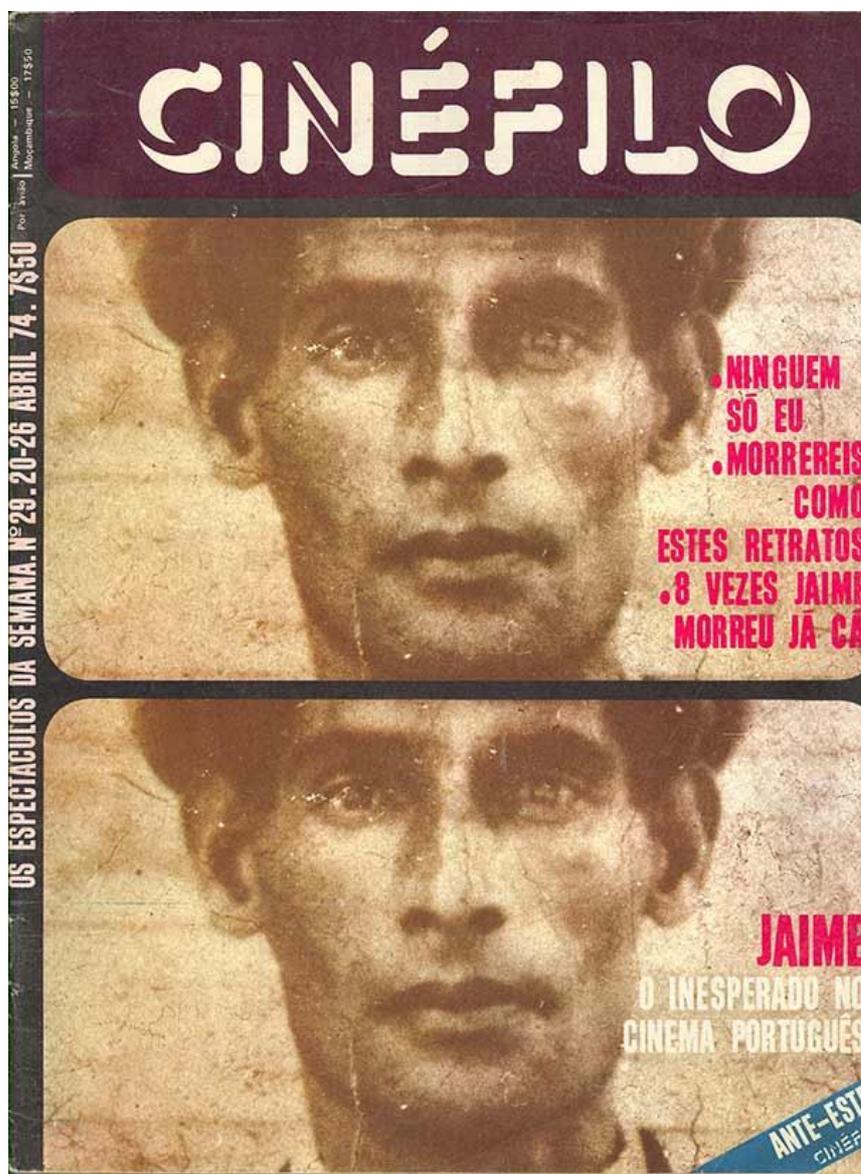


Fig. 1 - Capa da revista *Cinéfilo*, 20 de Abril de 1974.

O território ético, ideológico, estético (poético)

É de notar, no entanto, a exclusão de referências a *Jaime*, em algumas obras dedicadas à História do Cinema Português e ao *Novo Cinema*⁶, apesar do valor que esta média-metragem congregou. Refere Bénard da Costa,

Mas antes do 25 de Abril, o acontecimento foi a estreia de António Reis, em *Jaime*, uma obra admirável que marcava o surpreendente começo de mais um grande cineasta e que viria a obter o grande prémio no Festival de Toulon. Com *Jaime*, iniciou-se o prestígio internacional de António Reis, que associado à sua mulher Margarida Cordeiro, conseguiria no fim da década o maior reconhecimento internacional que um cineasta português obtivera, depois de Oliveira. O cinema português descobria o seu cineasta mais panteísta e mais telúrico, e um dos olhares mais rigorosos e comoventes jamais lançados sobre esta pobre terra. (Vários 1985, 43)

1974 é, pois, o ano de *Jaime*⁷. Fernando Lopes relata o aparecimento de António Reis trazido por Paulo Rocha, e como num documentário "sem grande interesse sobre o Porto, apareciam dois ou três planos esquisitos que pareciam feitos por outra pessoa" (Ibidem, 67); planos que tinham sido feitos por Reis e bastaram para que entrasse para o Centro Português de Cinema, tendo Lopes providenciado película para a rodagem de *Jaime*, a partir do material de rodagem de *A Promessa*, de António Macedo. E, incluídas também as despesas de revelação nas despesas de *A Promessa*, fez-se *Jaime*, média-metragem com que Reis inaugurou *o espaço de um lugar* que lhe é único no cinema português e que se destaca, ainda hoje, de qualquer inscrição de grupo.

⁶ É assim em Salvato Teles de Menezes (1985) que não a nomeia no levantamento da produção de 1974, embora inclua *Trás-os-Montes* no levantamento relativo ao ano de 1976 e *Ana* no de 1982; em João Mário Grilo (2006) obra que dedica ao cinema português; ou em Areal (2011), obra com cerca de 900 páginas onde consta apenas uma breve citação de João Bénard da Costa sobre a censura ao filme.

⁷ E por esse tempo, Reis, além da colaboração nos filmes de Oliveira e de Rocha, e da influência que neles possa ter deixado impressa, tinha já colaborado na Secção de Cinema Experimental do Cineclube do Porto e na realização colectiva do *Auto de Floripes* (1959), e assinado em parceria com César Guerra Leal, *Painéis do Porto* (1963), e *Do Rio ao Céu* (1964), todos filmes de carácter documental, que o próprio não destacava enquanto obra sua, mormente algum carinho com que falava desses primeiros, e que não são classificáveis no *novo cinema*. Em relação a esse período da sua vida, era como poeta que Reis queria ser identificado e dessa sua arte constam *Poemas Quotidianos* (1957), *Novos Poemas Quotidianos* (1959) e *Poemas Quotidianos – Col. Poetas de Hoje* (1967).

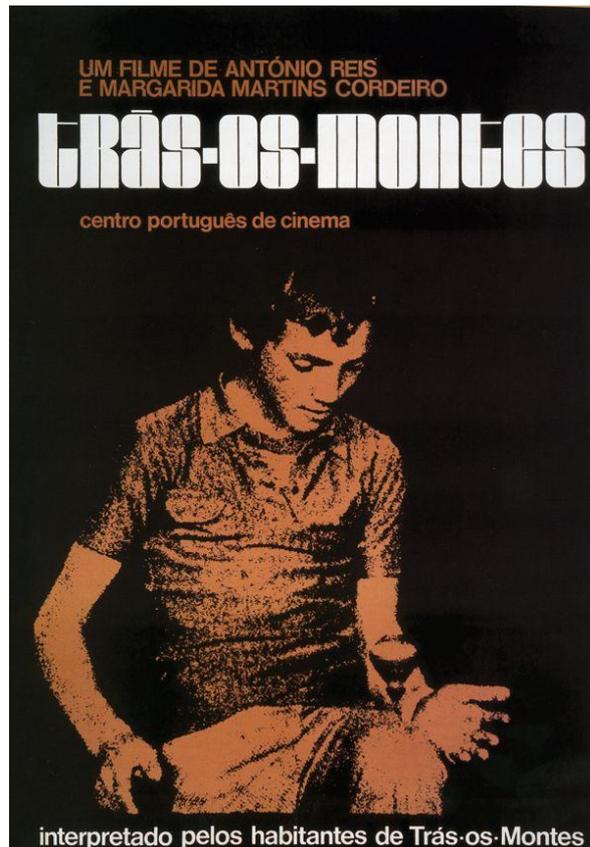


Fig. 2 - Cartaz de *Trás-os-Montes* (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro

Três anos passados sobre a distribuição do filme, Luís de Pina, em *A Aventura do Cinema Português* (1977), e em alusão a *Mudar de Vida*, de Paulo Rocha, identifica Reis como poeta primeiro, “diálogos do poeta António Reis” (Pina 1977, 72) para logo de seguida afirmar “António Reis, assistente de Manuel de Oliveira, poeta e argumentista que apresenta um pungentíssimo *Jaime* (1974) sobre a visão plástica e poética de um louco e as condições dramáticas da sua vida (...)” (Ibidem, 79). Embora não o inclua no subcapítulo do mesmo livro, dedicado aos documentários e filmes de arte (Ibidem, 114), um pouco mais à frente, anota, “Em princípio de 1974, o poeta e cineasta António Reis partia para Trás-os-Montes quase em segredo, com Margarida Martins Cordeiro e o operador Acácio de Almeida, trazendo uma obra diferente, um documento vivo.” (Ibidem, 89). E, nove anos mais tarde, acrescenta,

“(...) não quero terminar este período sem uma referência a dois documentários que me parecem particularmente significativos daquilo que os jovens cineastas tinham conseguido e iriam prosseguir depois: um olhar mais livre, mais

atento e mais cinematográfico (poético) sobre a realidade portuguesa. Refiro-me a *Festa, Trabalho e Pão em Grijó da Parada*, [curta-metragem de Manuel Costa e Silva (1973) n.a.] já citado, produção oficial, e a *Jaime* de António Reis, produção do Centro Português de Cinema, estreado poucos dias antes do 25 de Abril." (Ibidem, 179)

Confirmando o reconhecimento, à época, da importância desta obra que, retomando os critérios ideológicos ou estético-formalistas que organizam a classificação deste *novo cinema*, responde pela injunção da dimensão ideológica com a estética. Mas em *Jaime*, o estatuto ideológico não o é no sentido político das lutas de classes sociais que caracteriza o cinema de resistência e denúncia da ditadura então vigente; é político numa abrangência que as inclui, numa luta pela igualdade moral entre os seres. É de registar ter sido proibido pela censura, facto que suscita a Bénard da Costa o comentário, "talvez porque não quisessem deixar ver como era um hospital de alienados no Portugal de Marcelo" (Costa 2007, 35).

É no questionamento dos limites da distinção entre "pessoas normais" e "doentes mentais", que *Jaime* se constitui como filme de resistência e de intervenção, que o trabalho formal e estético que associa a um só tempo, consagra como marco de inovação e de experimentalismo. Em palavras de Reis, "O *Jaime* arrisca-se na luta pela dignificação do homem, luta pela dignificação nas circunstâncias mais extremas. Arrisca-se num combate contra a coisificação. É, digamos, um grito pelo direito à vida. É, pois, um acto de solidariedade..." (António Reis apud Moutinho & Lobo 1997, 240).

Também Fernando Lopes distingue a diferença desta obra, no contexto do cinema português,

Um ponto final: *Jaime* é um exemplo moral para todos os cineastas portugueses (do CPC e de fora), um lembrar-nos, com simplicidade, que o empenho estético e humano está acima das estratégias do êxito pessoal (...) Seria bom que de futuro – como neste caso – os filmes e as palavras dos seus autores coincidissem. Esta, para mim a enorme qualidade de Jaime." (Fernando Lopes apud Ibidem, 132).

Obra seminal de António Reis, *Jaime* é um filme marcadamente autoral, detentor de critérios estéticos e perspécticos personalizados que se opõem a

pressões políticas ou comerciais, e que na máxima asserção do conceito, concretiza um movimento de renovação dos códigos e inscrições da prática cinematográfica até então desenvolvida em Portugal⁸.

Aspecto muito presente nesse *novo cinema* e também em toda a filmografia de Reis é o enfoque na *Memória*. E em *Jaime*, a *Memória* está até na própria estrutura que liga o urbano e o rural, o passado mais recente e o mais recuado⁹. *Memória* que também será constitutiva em *Trás-os-Montes*, em *Ana*, e em *Rosa de Areia*, híbridos de ficção documental, onde está presente essa “espécie de memória e de imaginação” que veremos mais à frente, Reis defender em *Jaime*. É assim em *Trás-os-Montes*, imaginado e semirreal, com lendas populares, mitos, tradições e alegorias, que mistura tempos históricos que se cruzam e intersectam. É assim em *Ana*¹⁰, que é um filme que inventa à volta da história familiar da realizadora e sobre o qual escreve Luis de Pina,

Ana, que ganhou a Espiga de Ouro do Festival de Valhadolid e foi de novo recebido com grande apreço pela melhor critica mundial, levou de novo António Reis e Margarida Cordeiro a Trás-os-Montes, outra vez revelado num cinema de clara inspiração poética, em que a vida e a morte, o sangue e a terra, se unem na presença sagrada da majestosa mãe Ana (mãe da realizadora na vida real) através de uma narrativa que pouco concede à palavra, com um ritmo lento, sedimentar, em que as imagens denotam a sua profunda inspiração pictórica. A estreia realizou-se no Fórum Picoas, em 16 de Maio de 1985 (Ibidem).

E em *Rosa de Areia*, o mais enigmático, que contrariamente ao previsto pelos próprios realizadores é o seu último filme, e ainda assim vai rimar, no rigor da sua concepção formal e plástica, com *Jaime*, numa rima de opostos,

⁸ Sendo-o, é uma obra totalmente inscrita no *novo cinema português* que, precisamente, se caracteriza por estas qualidades, por contraponto com o cinema que o antecede, marcado pela hegemonia das conveniências do regime.

⁹ O filme parte do hospital psiquiátrico onde Jaime desenvolveu a sua obra e faleceu e, mediante um *raccord* com os escritos em que Jaime as evoca⁹, passa para as paisagens naturais onde cresceu e viveu antes de ser hospitalizado, regressando por fim, de novo, ao hospital, onde o seu percurso termina e o filme termina também, fechando um dos seus muitos círculos.

¹⁰ Pina 1986: 212: “Ana, que ganhou a Espiga de Ouro do Festival de Valhadolid e foi de novo recebido com grande apreço pela melhor critica mundial, levou de novo António Reis e Margarida Cordeiro a Trás-os-Montes, outra vez revelado num cinema de clara inspiração poética, em que a vida e a morte, o sangue e a terra, se unem na presença sagrada da majestosa mãe Ana (mãe da realizadora na vida real) através de uma narrativa que pouco concede à palavra, com um ritmo lento, sedimentar, em que as imagens denotam a sua profunda inspiração pictórica. A estreia realizou-se no Forum Picoas, em 16 de Maio de 1985”.

onde *Jaime* poderia ser “um objecto final lapidado mas onde todas as arestas e contornos são bem visíveis, evidenciando a solidez da sua matéria bruta” (Castro 2012a, 61) e *Rosa de Areia*, um objecto fílmico que deixa transparecer o esmero do ourives mas esconde a lapidação.

Margarida Cordeiro refere que tudo o que está nos filmes aconteceu, que nada foi inventado “(...) só que aconteceu num espaço e num tempo diferente. Coisas minhas, do António, da minha família. Depois aquilo foi tudo junto, de modo a ser orgânico.” (Margarida Cordeiro apud Moutinho & Lobo 1997, 17), conclui num testemunho sobre a presença da memória nestes filmes.



Fig. 3 - Fotograma de *Ana* (1982), de António Reis e Margarida Cordeiro

Proximidades e identidades

Em *Trás-os-Montes* (1976), *Ana* (1982) e *Rosa de Areia* (1989), filmes que Reis realiza em parceria com Margarida Cordeiro, encontramos aspectos comuns a outras obras deste *novo cinema*. É assim com a escolha do espaço geográfico do Nordeste de Portugal, como espaço de rodagem e de enquadramento da narrativa; no trabalho exclusivo com não-atores – de que também *O Acto da Primavera* (1962), de Manoel de Oliveira, *Falamos de Rio de Honor* (1971), de António Campos ou *Máscaras* (1974-76), de Noémia Delgado, na época, são exemplo – ou no retorno ao campo e às raízes –

presente em *Veredas*, (1975-77-1978), de João César Monteiro, *Nós Por Cá Todos Bem*, (1976-1978), de Fernando Lopes, *Vilarinho das Furnas*, (1971), *Histórias Selvagens*, (1978), de António Campos ou em *O Movimento das Coisas*, (1978-1985), de Manuela Serra.

Este movimento ao encontro do espaço rural, que é também um movimento narrativo que se afirma no *novo cinema* e a exploração de uma semântica da *terra* muito presente em Reis/Cordeiro, irá prolongar-se pela década de 90 do século XX, em filmes e cineastas que, ou pertenceram ainda ao *novo cinema*¹¹ ou lhe sucederam¹² e espria-se a este novo século¹³.

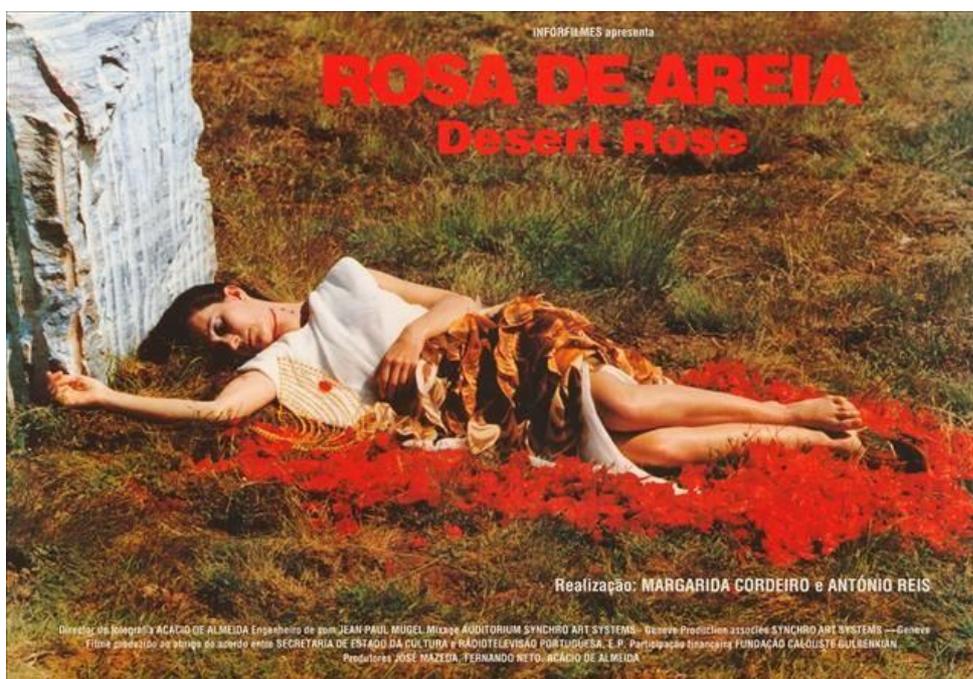


Fig. 4 - Cartaz de *Rosa de Areia* (1989), de António Reis e Margarida Cordeiro

Conclusão

João Botelho, em conversa com João Mário Grilo e Pedro Costa, acerca da relação do cinema português com o poder instituído, observava, “O Reis teve o maior desprezo possível... e era um grande cineasta. O Reis era um OVNI que andava por aqui, a tentar fazer uns filmes, mas era um tipo que era totalmente

¹¹ É o caso de *Paraíso Perdido* (1992), de Alberto Seixas Santos e de *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), de Manoel de Oliveira.

¹² Tal como *Rosa Negra* (1992) e *O Anjo da Guarda* (1998), de Margarida Gil; *Ao Sul*, (1993), de Fernando Matos Silva; *Aqui na Terra*, (1993), de João Botelho ou *O Fim do Mundo* (1993), de João Mário Grilo.

¹³ A exemplo, *É na Terra Não É na Lua* (2011), de Gonçalo Tocha ou *Lacrau* (2013), de João Vladimiro.

desprezado” (Grilo 2006, 40), afirmação e descrição singular que não é aqui oportuno esclarecer e convoca uma análise da inscrição de Reis nos territórios do pensamento e cultura portuguesa.

Na sua obra, a solo e em parceria, na não distinção entre normais e anormais e no paralelismo dado ao humano a par dos outros animais, vegetais e minerais, que são atores dos seus filmes como os não-atores homens e mulheres que neles se cruzam; perante a interrogação sobre qual o *lugar* da obra cinematográfica de Reis no *novo cinema português?*, há apenas uma resposta possível,

Reis participou na construção do *novo cinema* e da *escola portuguesa* e fê-lo com tamanha singularidade que deixou em aberto o *lugar* de um olhar ético, criativo, e poético que é de uma extrema atualidade, porque capaz de integrar numa nova dimensão – num outro paradigma – os diferentes elementos da Natureza.

Destacando as palavras de Jaime, na auto-heterobiografia que no filme concretiza (Castro 2012a, 121-124), Reis sublinha, “Animais como retratos de príncipes, os olhos nas mesmas arcas”. Nesse novo paradigma que desvelou, Reis constituiu-se como um espaço aparte cuja dimensão de influência está ainda por cumprir e revelar.

Referências bibliográficas

Vários. 1985. *Cinema Novo Português 1960-74*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Areal, Leonor. 2011. *Cinema Português Um País Imaginado*. Vol I – *Antes de 1974*. Lisboa: Edições 70.

Areal, Leonor. 2012. “Estética da Escola Portuguesa: contributos para uma definição”. In *Cinema Português IV Jornadas*, organizado por Frederico Lopes, 97-130. Covilhã: Livros LabCom.

Baptista, Tiago. 2008. *A Invenção do Cinema Português*. Lisboa: Tinta da China.

Baptista, Tiago. 2011. “A Corte do Fantasma: Melancolia e Identidade na «Escola Portuguesa» de Cinema dos Anos Oitenta”. In *Arte e Melancolia*, organizado por Margarida Acciaiuoli e Maria Augusta Babo, . Lisboa: Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens.

Castro, Ilda. 2000. *Cineastas Portuguesas 1874-1956 [conversas com...]*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

Castro, Ilda. 2007. "O Uncanny em Jaime". *Atlântida* LII 71-80.

Castro, Ilda. 2012a. *Eu Animal – a ordem do fílmico na consciencialização ecocrítica e na mudança de paradigma*. Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.

Castro, Ilda. 2012. "À Volta d' O Movimento das Coisas". *Artciência.com* 15: 1-24. <http://www.artciencia.com/index.php/artciencia/article/view/73>. Acedido em 17.03.2013.

Castro, Ilda (ed.). 2013. *Panorama – Mostra de Documentário Português: os debates – vol. 5*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. <http://videoteca.cm-lisboa.pt/publicacoes/lista/panorama-mostra-do-documentario-portugues.html>. Acedido em 24 de abril de 2013.

Costa, João Bénard da. 2007. *Cinema Português, Anos Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian,.

Costa, Pedro, e Neyrat Cyril Curil, e Andy Rector. 2012. *Um Melro Dourado, Um Ramo de Flores, Uma Colher de Prata*. Lusboa: Midas Filmes/Orfeu Negro.

Cunha, Paulo. 2007. "O Público e o Novo Cinema Português". *Estudos do Século XX* 7: 349-360.

Ferreira, Carlos Melo. 2004. *As Poéticas do Cinema*. Lisboa: Afrontamento.

Grilo, João Mário. 2006. *O Cinema da Não-Ilusão*. Lisboa: Livros Horizonte.

Menezes, Salvato Teles & Porto, Carlos. 1985. *10 anos de teatro e cinema em Portugal 1974-1984*. Lisboa: Editorial Caminho.

Macedo, António. 1959. *A Evolução Estética do Cinema*. Lisboa: Clube Bibliográfico Editex Lda.

Monteiro, João César. 1974. "Jaime, entrevista com António Reis". *Cinéfilo* 29: 22-32.

Monteiro, Paulo Filipe. 1995. *Autos da Alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. Lisboa: Tese de doutoramento FCSH-UNL.

Moutinho, Anabela e Graça Lobo, org. 1997. *António Reis e Margarida Cordeiro – A Poesia da Terra*. Faro: Cineclube de Faro.

Pina, Luís de. 1977. *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Editorial Vega.

Pina, Luís de. 1986. *História do Cinema Português*. Mem-Martins: Publicações Europa-América.

Rancière, Jacques. 2008. *Le Spectateur Emancipé*. Paris: La Fabrique.

Reis, António. 1967. *Poemas Quotidianos*. Lisboa: Portugália Editora.

O FIO DE ARIADNE: AS NARRATIVAS LABIRÍNTICAS DE CHRISTOPHER NOLAN

Fátima Chinita¹

Resumo: Christopher Nolan possui uma carreira breve mas marcante, pautada por uma forte dimensão metacinematográfica, onde pontuam obras como *Doodlebug*, a sua curta-metragem de estreia (1997, UK) e *The Prestige* (2006, EUA/UK), um filme que é um autêntico hino à ilusão espectacular. Interessa-se sobretudo aquilo que podemos identificar como sendo uma trilogia, não obstante o cineasta nunca ter designado estas obras nesses termos: *Following* (1998, UK), *Memento* (2000, EUA) e *Inception* (2010, EUA/UK). Todos eles são filmes sobre o cinema numa perspectiva eminentemente ficcional (metanarrativa) e todos revelam os meandros de uma enunciação autoral sobre o seu próprio métier (alegorias da criação). Fazendo uso dos dispositivos de mise en abyme e da alteração cronológica, Nolan mergulha-nos num labirinto fílmico por camadas de onde só poderemos sair se compartilharmos do jogo de descodificação metanarrativo. Apanágio das narrativas pós-modernas, que tornam o usuário cada vez mais parte da experiência, neste caso também cinematográfica (tal como entendida por certas correntes da psicanálise e psicologia fílmicas), a trilogia metanarrativa de Nolan exemplifica a preceito as três naturezas do dédalo: narrativa extradiegética (*Following*), narrativa intradiegética (*Inception*), narrativa híbrida (*Memento*).

Palavras-chave: Metacienma, Metafiação, *Puzzle Film*, *Mise en abysme*, Enunciação autoral.

Contacto: chinita.fatima@gmail.com

Puzzles, enigmas e mistérios

O cérebro humano possui a capacidade de efabular e utiliza-a na sua fértil vida psíquica, tanto a dormir (em sonhos), como acordado (em fantasias); quer de modo saudável e catártico, quer de modo patológico e compulsivo. Como nem todos os seres humanos são artistas, muitas destas “criações” efabulatórias não são partilhadas nem logram aumentar o espólio cultural das nações. No

¹ Docente na ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema - desde 1995 e investigadora do CIAC (Universidade do Algarve). Doutorada em Estudos Artísticos pela UL, mestre em Ciências da Comunicação pela UNL, bacharel em Cinema pela ESTC e licenciada em Literatura pela UL. Vive em Lisboa.

entanto, alguns dos efabuladores espraíam a sua verve criativa em produções que partilham com outrem. Deste modo a efabulação natural chega à arte, de que o cinema é uma via possível. Muito deste *storytelling* é falsificante, como diz Gilles Deleuze (1985). Deve referir-se que, em termos gerais, essa falsificação tem uma dupla valência: por um lado, aponta para o anti ilusionismo de muita arte; por outro, implica um jogo de feitura e desconstrução, que realça a ambiguidade de textos onde o processo se sobrepõe ao resultado e onde a interação entre obra e espectador é um dado importante da equação fílmica.

Jonathan Eig, em 2003, defendeu o conceito de "*mindfuck*" para se referir a um conjunto de obras finisseculares caracterizadas por surpresas narrativas ao nível da identidade dos protagonistas. Segundo esta conceção, o herói encontra-se profundamente iludido relativamente ao seu estado. Logo, não é o herói que mente ao espectador², mas sim o filme todo, na sua enunciação mor. O filme manipula o "investimento emocional do vidente no herói" através de uma insidiosa estratégia: durante o primeiro ato do filme, após uma ameaça à vida do protagonista, o curso da história é interrompido por um *flashback*. No final, o espectador é surpreendido por uma revelação inusitada: o herói não sobreviveu à ameaça de que foi alvo e, portanto, o enredo da maior parte da obra enganou o espectador, levando-o a acreditar o mesmo que a personagem iludida pensava³.

Elliot Panek (2006, 62-88), pronunciando-se sobre um conjunto de filmes norte-americanos de narratividade não clássica, defende o conceito de "*puzzle* filme psicológico", no qual a relação entre os acontecimentos do enredo e a realidade diegética não é nítida. Em causa está o grau de clareza contido na forma como o filme é narrado; ou melhor, o seu oposto, uma vez que se confirma a existência inequívoca de ambiguidade fílmica a vários níveis. O espectador é temporária ou permanentemente alvo de um logro informativo, julgando estar a acompanhar um tipo de narrativa que, em dado momento, se revela ser outra coisa. Isto pode acontecer devido à ilusão em que vive a personagem narradora⁴, porventura acometida de alucinações, mas o facto

² O que coincidiria com a noção de "*unreliable narrator*".

³ É o que sucede em *The Sixth Sense* (de M. Night Shymalan, 1999, EUA), onde o protagonista, psicólogo infantil, é alvejado mortalmente por um antigo paciente seu, passando o resto do filme a tentar ajudar um rapazinho que vê espíritos, sem suspeitar que ele próprio é um desses fantasmas.

⁴ Detentora do ponto de vista narrativo.

também pode contaminar a obra inteira e nunca chegar a ser resolvido. Muita da ambiguidade narrativa resulta do esbatimento de fronteiras entre as experiências conscientes e inconscientes das personagens ou da alteração da ordem pela qual a informação é revelada ao espectador. Como o próprio título da categoria indica ("*psychological puzzle film*"), Panek não consegue desligar-se, apesar de tudo, de uma forte ligação à história, escolhendo situações e protagonistas cuja existência ocorre já num intenso grau de irrealidade: em vários casos, inclusive, detentores de uma vida psíquica de contornos patológicos⁵.

Outro teórico que também adota o princípio do *puzzle* fílmico assume a ambiguidade de outra forma, estendendo-a a todas as práticas narrativas não lineares, é Thomas Elsaesser (2009, 13-41). As principais características do seu conceito de "*mind-game film*" ("filme quebra cabeças") são: fator entretenimento, dificuldade cognitiva, estranheza da(s) história(s), ausência de diferença perceptível entre a realidade e o mundo imaginado, protagonista iludido⁶, *puzzles* narrativos⁷, temporalidade como uma dimensão da consciência e da identidade, patologias "produtivas" (ou seja, fruto de mentes doentes mas com capacidades singulares⁸). Encontramo-nos aqui no domínio do lúdico, que se pode manifestar de dois modos: através de jogos no sentido literal, realçando o factor manipulação (*teasing* de uma personagem, do espectador ou de ambos); ou por meio jogos mentais, que evidenciam outros estados psíquicos ou de realidades alternativas.

No entender de Elsaesser, embora seja profundamente manipulativo, o filme quebra cabeças não mente ao espectador, não rompendo o contrato narrativo tácito que com ele mantém. Os "*mind-game films*" situam-se

⁵ Como sucede em *Memento* (Christopher Nolan, 1999, EUA/ALE). Recorde-se que nesta obra de Nolan o protagonista sofre de perda de memória imediata, pelo que não consegue reter informação mnésica por mais do que alguns minutos, o que o torna num alvo fácil de aproveitamento por parte de outras personagens.

⁶ Porque é testemunha ou participa em acontecimentos que não percebe e cujas consequências não imagina; porque está verdadeiramente iludido sobre a realidade e/ou se recusa a abrir mão dessa ilusão; porque tem um amigo imaginário; porque não sabe quem é nem a que realidade pertence; porque não distingue entre mundos diferentes, nem tem conhecimento de que existem realidades paralelas.

⁷ Que se manifestam, de vários modos, ao nível da forma imediata da obra: suspensão da causa/efeito; progressão linear truncada ou invertida; reviravoltas de enredo (*twists* narrativos); finais enganosos (*trick endings*); informação não revelada ou revelada tardiamente; existência de um princípio, um meio e um fim, mas não necessariamente por essa ordem; simultaneidade/sincronismo; narrativas circulares ou múltiplas, etc.

⁸ Como seja gerar pregas no tempo e dar origem a viagens na 4ª dimensão.

consistentemente dentro das suas próprias premissas diegéticas, as quais permitem mundos virtuais, situações impossíveis, acontecimentos improváveis e protagonistas vítimas de patologias. A dimensão pós moderna destes produtos é responsável pela exposição permanente que eles fazem da sua construção. Ao apresentarem “as regras do jogo”, estas obras evidenciam a sua natureza de metatexto, ao mesmo tempo que implicam uma profunda sedução espetatorial. Para que este encanto se produza, em termos narrativos, algumas condições base têm de ser cumpridas pelo filme: conter histórias/temáticas que favoreçam o múltiplo visionamento, possuir pistas escondidas, ter uma narrativa circular ou em espiral, ser acronológico.

A descronologização como forma de metanarrativa

O cinema da imagem-tempo está ancorado na metanarrativa, ou melhor, “desancorado”, pois trata-se precisamente de um tipo de prática sem esteios cronológicos. A imagem bifacial moderna de Deleuze é aplicável a inúmeros aspetos das narrativas mais recentes que buscam, também elas, a germinação do cristal a todo um universo fílmico, mormente através da manipulação temporal. É sobretudo numa categoria específica de signos da taxinomia deleuziana que a modernidade desta prática mais se faz sentir: os “cronosignos” (“*chronosignes*”). Deleuze divide o seu raciocínio sobre esta matéria em dois níveis de análise: o primeiro diretamente vocacionado para a ordem do tempo, o segundo encaminhado para o tempo como série.

No que respeita à ordem do tempo, Deleuze contempla a existência de dois tipos de ocorrência que designa, respetivamente, como “*nappes de passé*” (camadas de tempo passado, coexistentes entre si) e “*pointes de présent*” (pontos concretos de presente, igualmente simultâneos entre si). Estas duas ocorrências, devido à coincidência cronologicamente anómala que permitem, não se reportam a um tempo comum, da física que rege as leis do mundo real que habitamos, mas sim a um tempo estético que obedece a outras regras e que é fundamentalmente não cronológico. As camadas de passado apontam para eventos já transcorridos, os quais são apresentados no filme em largas fatias de rememoração diegética. Os pontos de presente também implicam uma fabricação constante da realidade fílmica e, mesmo quando os factos se reportam a acontecimentos teoricamente passados, o filme incide sobretudo sobre a sua natureza pontual. Logo, a oposição entre “camadas” e “pontos” é

aquilo que melhor define estas situações, visto que ambas apresentam acontecimentos simultâneos, facto só possível porque o tempo não cronológico é subjectivo e *perpetuamente atualizado* através de reminiscências.

O segundo nível de análise temporal proposto por Deleuze, ao contemplar o tempo como série, adota-o como devir. Este cronosigno pressupõe que nos centremos nos eventos a partir de “dentro”, como se interviéssemos fisicamente neles, o que torna indistintas as fronteiras entre o real e o ficcional. Na aceção de Deleuze, o vocábulo “série” (“*suite empirique*”) é uma cadeia de acontecimentos em fluxo, passando dinamicamente através de cada um para o seguinte. Na prática, o “antes” e o “depois” são duas faces do mesmo devir. Ou seja: o tempo é uma transformação de momentos cronológicos, o que não pode deixar de resultar numa perpétua transformação dos factos. Este raciocínio tanto é aplicável às personagens, que são autênticas forças metamórficas em ato, como ao cinema, que é uma arte em permanente mudança.

Para uma reconstrução das coordenadas de *Following*:

Following (1998, GB) foi a primeira longa metragem do britânico Christopher Nolan e assume-se logo como um filme quebra cabeças. A obra, rodada a preto e branco com poucos recursos, marca o início de uma carreira marcada pela narrativa labiríntica. A história parece contradizer esta ideia, pois o filme desenvolve-se em torno de praticamente três personagens: um jovem com pretensões a escritor, Bill, e que tem por hábito seguir pessoas na rua por mera curiosidade; um ladrão, Cobb, que aprecia entrar em casa de estranhos para lhes baralhar a vida, mais do que para despojá-los de algo de valor; uma mulher atraente, indicada no genérico de fim simplesmente como “a loura”. Este bizarro triângulo, baseado em falsas premissas, vai revelar-se bem pouco equilátero, adequando-se nesse aspecto à estrutura da narrativa, notoriamente não linear.

Bill, ao perseguir um dia Cobb, é confrontado por aquele, que o introduz numa vida de ilegalidades. Convencendo-se de que penetrar em domicílios alheios para roubar ninharias é uma forma de pesquisa, Bill depressa ganha prazer nessa prática furtiva. Ao conhecer a loura, que se apresenta como sendo namorada de um mafioso, Bill envolve-se com ela e procura ajudá-la. Acontece que Cobb também conhece a loura, aparentando ter com ela uma relação carnal. Após uma desavença, em parte provocada pelos ciúmes que a loura

desencadeia em Cobb, que, entretanto, descobrira ter em Bill um rival, os dois homens terminam a sua parceria criminosa e Bill assume uma carreira a solo na mesma área. Porém, as coisas não são o que parecem e os atos de Cobb e da loura, bem como as suas reais intenções, permanecem obscuros. Bill é manipulado, à semelhança do espetador que, durante toda a obra procura um fio à meada narrativa. Que Bill seja escritor é mais do que uma ironia: também ele procura pistas para desvendilhar um novelo, ao mesmo tempo que a narrativa se escreve por seu intermédio, uma vez que é dele a voz *off* que se ouve sobre as primeiras imagens. Porém, vidente e personagem veem-se enredados num perigoso labirinto, o qual se pode traduzir, para Bill, na prisão, e para o espetador, na perda do sentido fílmico. Um desfecho jurídico é aqui colocado ao mesmo nível de uma perda de fruição estética. Para escapar a este terrível desenlace, o protagonista e o espetador têm de perceber as pistas que a ação e o filme lhe lançam⁹.

Numa primeira abordagem, *Following* parece ser o *puzzle* perfeito, mercê da alteração da ordem cronológica dos acontecimentos, a qual desencadeia uma forte dimensão cognitiva. Apesar de ter uma inclinação patológica para seguir pessoas sem qualquer razão, Bill não sofre de alucinações ou outros graves sintomas do foro inconsciente¹⁰. Além disso, contrariamente ao Leonard de *Memento* (2000), que tem um objetivo de vida muito forte e concreto desde o início¹¹, Bill começa o filme do qual é protagonista sem qualquer meta, sendo rapidamente ofuscado pelo carisma de Cobb. O quebra cabeças é, para Bill, conseguir compreender as intenções de Cobb e a sua singular vertente de roubo; para o espetador o importante é fazer sentido do filme, onde os acontecimentos ocorrem por fatias de duração moderada e desalinho perceptível na falta de continuidade das ações, a qual é corroborada pelo aspecto físico de Bill. Com efeito, de modo inteligente, Nolan alterna segmentos fílmicos em que Bill ostenta, à vez, um cabelo comprido, um cabelo curto e a face esmurrada. Estas três aparências distintas marcam três grandes momentos temporais transcorridos, mas são transmitidas ao vidente em pé de igualdade enunciativa,

⁹ Tal como, na mitologia grega, Teseu foi seguindo o fio do novelo que lhe entregara Ariadne, afim de não se perder no labirinto aonde se deslocara com o propósito de matar o Minotauro.

¹⁰ A sua atividade de "*following*" ou "*shadowing*", como ele a designa, é motivada pelo excesso de tempo livre que ele possui, mercê de se encontrar desempregado.

¹¹ Descobrir o assassino da mulher através de pistas, que vai tatuando no próprio corpo, junto com mensagens pessoais de mera sobrevivência.

como pontos presentes de uma narrativa a (re) construir. Logo, em termos deleuzianos, cada pedaço de *Following* parece ser, simultaneamente presente e passado, procedendo por camadas de eventos e por picos de acção¹².

Na medida em que o filme começa com Bill a narrar, em voz *off*, para um interlocutor que só vemos no final, acontecimentos que lhe sucederam (num processo assumido de *flashback*), o filme coloca-nos logo no âmbito do *storytelling* veiculado por um ponto de vista subjectivo. Não só ignoramos o teor da situação em que é feito o relato (e que só iremos compreender totalmente no fecho da obra), como também não sabemos se o narrador é um protagonista iludido. Uma coisa é certa: na sua complexa ambiguidade, aparentemente descronológica¹³, intensifica o enigma e o múltiplo visionamento. O diagrama que se segue permite compreender a rigorosa estrutura de *Following*, bem como a sua modalidade temporal, que consiste, basicamente, em fazer avançar o filme, ao mesmo tempo, em dois sentidos contrários, caminhando para um núcleo duro colocado no coração da obra.

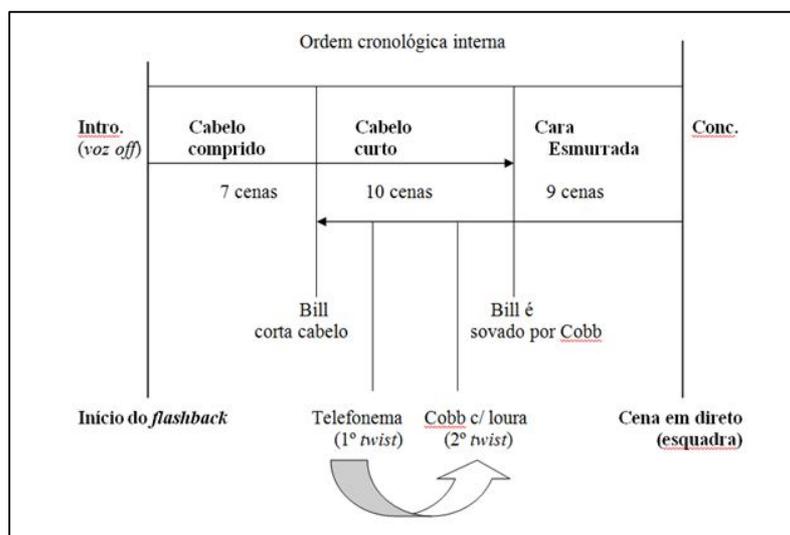


Fig. 1 - Ordenação temporal em *Following*

¹² Porém, neste caso, a cumulatividade temporal não resulta de um modo de duvidosa rememoração diegética que faça a personagem confundir os eventos a ponto de existirem várias versões possíveis dos mesmos atos, como ocorre em *L'Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961, FRA/ITA). Aqui é o autor Nolan (realizador e argumentista) o responsável directo pela (des) ordem do cronograma narrativo. Por essa razão, entendo que este filme se enquadra na categoria de metanarrativa extradiegética, na qual as manobras do enunciador mor se sobrepõem à narração das personagens. Cf. Chinita, Fátima. 2013. "Metanarrativa cinematográfica: a enunciação como discurso autorral". In *Atas do II Encontro Anual da AIM*, editado por Tiago Baptista e Adriana Martins pp. 40-54. Disponível em linha em <http://aim.org.pt/atas/pdfs-Atas-IIEncontroAnualAIM/Atas-IIEncontroAnualAIM04.pdf>

¹³ Mas só aparentemente, pois o filme possui uma resolução indiscutível e carece de impossíveis deleuzianos.

Quando Bill conhece Cobb o seu cabelo apresenta-se relativamente longo, pelo que todas as cenas em que Bill surge desse modo são necessariamente anteriores àquelas em que se apresenta de cabelo cortado, havendo mesmo um segmento em que Bill corta o seu próprio cabelo em continuidade, num único plano. A terceira aparência de Bill é posterior ao corte de cabelo, pois que o jovem para além das marcas na cara tem o cabelo curto. O filme procede normalmente numa combinação ternária que agrega um segmento (com uma média de duas cenas) de cada uma destas aparências de Bill, pela ordem indicada, até ao desfecho. É imperativo separar cada segmento deste fluxo aparentemente não linear e colocá-lo na ordem certa dentro do bloco que lhe corresponde (consoante a aparência de Bill) para obtermos a linearidade e, sobretudo, a causalidade que, de outro modo, parece faltar à obra. Tal como a personagem Ariadne em *Inception* (2010) fabrica mundos inteiramente falsos mas completamente lógicos, também aqui basta aceder ao alçado original do arquiteto Nolan para que tudo bata narrativamente certo.

Porém, durante o núcleo duro do filme, a obra enuncia para a frente e para trás, ao mesmo tempo. Ou seja, há aqui uma subtil alteração do esquema ternário que parece ser o veículo hermenêutico da obra. A chave do problema encontra-se nas cenas em que Cobb é visto a interagir com a loura. Na primeira ocasião que vemos o par somos surpreendidos por essa proximidade física (afinal os dois são amantes), mas não tanto como somos na segunda cena do mesmo teor, a qual revela que Cobb procura incriminar Bill pela morte de uma anciã, com cujo cadáver deparara ao infiltrar-se numa casa. A primeira cena funciona, pois, como um *twist*, mas é na segunda que percebemos o caráter pérfido de Cobb e as reais intenções dele e da loura. O mais curioso, no entanto, é que a ordem diegética das reviravoltas narrativas é inversa à ordem enunciativa pela qual nos são apresentadas. Na verdade, Cobb já pensava em Bill para seu bode expiatório antes de receber o telefonema de Bill em casa da loura e o envolvimento desta com o escritor ocorre a pedido de Cobb.

A ordem pela qual vemos estas interações não só ajuda a camuflar o facto de que alguns segmentos de ação em que Bill ostenta cabelo curto são *posteriores* a outros em que ele possui o mesmo corte capilar, como também inibe um conhecimento prematuro do importe da manipulação de que as

personagens (sobretudo Bill, mas também, a loura) são alvo. Só assim é possível chegar à cena de conclusão e perceber, como Bill, o que Cobb planeava desde o início: matar a loura por ordem do mafioso, levando-a a crer que o está a salvar a ele, Cobb, de ser preso por homicídio. Só então compreendemos que Bill se encontra a efetuar o seu relato numa esquadra de polícia, onde é acusado de matar a loura. Só aí percebemos que Cobb não é um ladrão, mas sim um assassino a soldo. O final revela-se assim, não menos enganoso do que a progressão truncada e a enunciação invertida.

Excluindo a introdução críptica que contém planos dispersos pertencentes à totalidade do filme, o tempo estético de *Following* é uma verdadeira articulação de três séries, correspondendo cada uma delas a um tipo de aparência física de Bill¹⁴. O modo como estas séries são urdidas, fazendo coincidir o antes e o depois num mesmo devir, revela que para Nolan a ilusão é um ato de escrita.

Referências bibliográficas

Chinita, Fátima. 2013. "Metanarrativa cinematográfica: a enunciação como discurso autoral". In *Atas do II Encontro Anual da AIM*, editado por Tiago Baptista e Adriana Martins, 40-54. Lisboa: AIM. <http://aim.org.pt/atas/pdfs-Atas-IIEncontroAnualAIM/Atas-IIEncontroAnualAIM-04.pdf>

Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2 – L'Image-temps*. Paris: Éditions de Minuit.

Eig, Jonathan. 2003. "A Beautiful Mind(fuck): Hollywood Structures of Identity". *Jump Cut* 46.

<http://www.ejumpcut.org/archive/jc46.2003/eig.mindfilms/text.html>.

Acedido em 11 de fevereiro de 2013.

Elsaesser, Thomas. 2009. "The Ming-game Film". In *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, editado por Warren Buckland, 13-41. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell.

Panek, Elliot. 2006. "The Poet and the Detective: Defining the Psychological Puzzle

Film". *Film Criticism* 31:1-2: 62-88. www.questia.com. Acedido em 7 de janeiro de 2013.

¹⁴ Estas séries não são verdadeiramente deleuzianas, pois não são alternativas entre si, mas sim complementares (ao contrário do que sucede nos trabalhos fílmicos de Alain Robbe-Grillet). Logo, Nolan apropria-se dos conceitos de Deleuze, mas usa-os de uma forma ligeiramente diferente, provando que a metanarrativa pós moderna contém *intuitos* diferentes da modernidade.

SOBRE DOIS FILMES DE BÉLA TARR¹

Carlos Melo Ferreira²

Resumo: Os dois últimos filmes do húngaro Béla Tarr, *O Homem de Londres* (2007) e *O Cavalo de Turim* (2011), pelo menos tematicamente surgem como inesperados e estranhos numa obra muito marcada do ponto de vista formal. Questionar-se-á a obra deste grande cineasta vivo que anunciou a sua retirada, e tentar-se-á perceber de que modo ela esclarece os seus dois últimos filmes e de que modo estes a esclarecem a ela. Uma questão a tratar é o uso que ele faz do plano-sequência muito longo, um uso estetizado e estetizante, para tentar averiguar em que medida ele não é utilizado contra o realismo que tem sido associado a esta figura desde o neorrealismo italiano e o cinema moderno americano, nos anos 40 do século XX. Vai questionar-se o realismo ou não-realismo do plano-sequência em Béla Tarr, no seu uso específico e em comparação com o uso que dele fazem outros cineastas contemporâneos, como Pedro Costa e Apichatpong Weerasethakul. Se a inspiração em Georges Simenon surge ao arrepio de outros filmes inspirados na sua obra, a menção a Friedrich Nietzsche parece apontar para uma reflexão filosófica, que poderá estar noutros termos implícita nos outros filmes do cineasta. Haverá que averiguar não só que via de pensamento aqui poderá estar em causa mas também a sua eventual relação com o estilo do cineasta. Qual a parte do destino, qual a parte do acaso nas personagens e nas narrativas destes dois filmes de Béla Tarr? E qual a relação deles com a modernidade ou uma eventual pós-modernidade? A tudo isto se responderá de forma clara, levando em consideração a evolução do próprio cinema, das suas formas, das suas técnicas e da sua teoria.

Palavras-chave: Plano-sequência, Realismo, Estetização, Pensamento, Modernidade.

Contacto: CarlosSaMelo@netcabo.pt

¹ Este trabalho foi desenvolvido no CEAA/Centro de Estudos Arnaldo Araújo da ESAP (uID4041 da FCT) sendo financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do Projeto Estratégico PEstOE/EAT/UI4041/2011.

² Doutoramento em Ciências da Comunicação – Cinema, FCSH/Universidade Nova de Lisboa, Professor Auxiliar na ESAP, Investigador Integrado do CEAA, membro da AIM. Publicou *O cinema de Alfred Hitchcock* (1985), *Truffaut e o cinema* (1991), *As poéticas do cinema* (2004), *Cinema – Uma Arte Impura* (2011). Criou o blog *Some like it cool* (2012).

O húngaro Béla Tarr, nascido em Pécs em 1955, começou a fazer cinema no final dos anos 70 do Século XX com pouco mais de 20 anos - a sua primeira longa-metragem, *Családi tüzfészek*, data de 1979 -, com filmes que davam conta de um mal-estar na sociedade húngara dessa época e depois nos anos 80, um mal-estar com expressão familiar e social. Esses filmes iniciais, uns a preto e branco e outros a cores, eram já muito bons, com apreciáveis qualidades cinematográficas e humanas. (Consta mesmo da sua filmografia um *Macbeth* baseado em Shakespeare, com adaptação e realização da sua autoria, feito para a televisão em 1982.) Viria a ser, contudo *Danação/Kárhozat* que em 1988, já em pleno declínio do regime comunista que, com alguns sobressaltos, vigorara na Hungria desde o pós-guerra, viria estabelecer uma rutura narrativa e formal nos seus filmes, olhando a preto e branco e com planos longos, em termos políticos, uma realidade que era em larga medida também política.

Não penso que seja sequer controverso que, já depois da queda do regime, tenha sido *O Tango de Satanás/Sátántango* que em 1994 veio a constituir a verdadeira obra-prima de um cineasta e de uma estética do filme que a partir daí não poderia mais ser ignorada ou minimizada. De facto, nesse filme muito longo Béla Tarr dá plena expressão e expansão a uma estética do plano muito longo, estático ou com lentos mas precisos movimentos de câmara que, a preto e branco, dão conta do encerramento das personagens num cenário em desmoronamento e sem saídas ou simples aberturas de horizonte para elas. Com personagens bem definidas e contrastadas - a mulher livre, o líder, a criança, o doutor - no ambiente soturno e sombrio, concentracionário, de uma aldeia, o cineasta dá livre curso a uma inspiração formal que passa pelas transições do *plano geral* ou do *plano médio* para o *grande-plano* num simples movimento de câmara ou pelos longos *travellings* para a frente que acompanham personagens que caminham ou pela exploração temporal, num mesmo plano muito longo, de um espaço limitado em que se movem uma ou poucas personagens. E é o olhar da criança a partir do exterior, pela vidraça, para o interior onde decorre o baile, que vai estabelecer um ponto de vista de exterioridade e de estranheza sobre as personagens entregues à embriaguez coletiva e à festa - o tango de Satanás.

Resumo e abrevio muito, porque aquilo para que quero neste momento chamar a atenção é que neste filme os planos longos têm geralmente

profundidade de campo mas essa figura formal, *plano-sequência com profundidade de campo*, estabelece-se num filme todo ele a preto e branco, o que, se vem de *Danação*, vai estabelecer-se como figura de estilo típica da obra do cineasta. Assim, em *O Tango de Satanás* a grande embriaguez, o grande medo e a grande libertação das personagens, dos membros daquela comunidade, estabelecem-se em termos tais que o próprio uso do preto e branco leva a que o *plano-sequência com profundidade de campo* tenha uma tonalidade, eventualmente um sentido, diferentes dos habituais.

Será bom, por isso mesmo, recordar que a figura referida, o *plano-sequência com profundidade de campo*, depois de usos pioneiros por David W. Griffith, foi reinventada, recomeçou a ser usada no cinema em novos termos em filmes a preto e branco, nomeadamente de Jean Renoir, Kenji Mizoguchi, Orson Welles, William Wyler, Luchino Visconti, Roberto Rossellini. Nestas circunstâncias, é inteiramente pertinente perguntar o que mudou entre esses primeiros filmes e os filmes de Béla Tarr, que vai manter o mesmo uso do *plano-sequência com profundidade da campo* nos seus três filmes seguintes. Será preciso responder a esta pergunta antes de avançarmos mais.

Entre os anos 30/40 e os anos 80/90 mudou tudo no cinema, foi o próprio cinema que mudou inteiramente, também por influência desta figura, que entretanto se vulgarizou ao ponto de se ter banalizado, mas por efeito de muitos outros fatores, como a generalização da cor, a passagem do suporte nitrato ao suporte acetato, o advento de uma novo modernidade, a que alguns chamam um segundo modernismo no cinema (Kovács 2007). Do ponto de vista narrativo, esta nova modernidade, que surge desde os anos 50 e se impõe a partir dos 60 nomeadamente por causa da *nouvelle vague* francesa, vai encaminhar-se para uma progressiva *rarefação da narrativa*, que vai ocorrer num tempo em que as *grandes narrativas* anteriores são substituídas por um regime de *pequena narrativa*.

Embora possam ser aqui estabelecidas diferentes distinções, nomeadamente estilísticas, aquilo que em primeiro lugar nos vai interessar vai ser justamente a assunção por Béla Tarr dessa *rarefação da narrativa*, que assume nos seus filmes a forma de longos silêncios, longos monólogos ou longos diálogos estáticos e reflexivos, que implicam uma enorme diferença em relação aos usos iniciais e mesmo subsequentes do *plano-sequência com*

profundidade de campo. O grande potencial dinâmico que esta figura tinha adquirido, mesmo a preto e branco, em *A Sede do Mal/Touch of Evil*, de Orson Welles (1958), é completamente anulado e substituído por um longo vaguear entre diversas figuras humanas, frequentemente imóveis - o que, apesar de tudo, tinha antecedentes, embora não fosse sistemático.

Outra coisa que mudou no cinema entre os anos 30/40 e os anos 80/90 foi a generalização da cor, uma generalização tal que absorveu o realismo da imagem do cinema e tornou o preto e branco em princípio um processo fotográfico não realista. Ora tinha sido justamente um acréscimo de realismo que André Bazin tinha visto no uso do *plano-sequência com profundidade de campo* nos anos 50 do Século XX (Bazin 1981), muito por influência do neorealismo italiano e, em especial, de Roberto Rossellini, convenhamos. Esse acréscimo de realismo foi, depois dele, confirmado por muitos - Abbas Kiarostami, Jia Zhang-ke, Pedro Costa - mas eventualmente negado ou pelo menos discutido por outros - Jean-Marie Straub/Danièle Huillet -, o que por si mesmo deve impedir generalizações apressadas, já que em ambos os lados estão também envolvidas questões estéticas não despidiendas. Todavia, se quisermos comparar o que a todos os títulos pode parecer comparável, os filmes de Béla Tarr e os filmes de Abbas Kiarostami, nestes a *rarefação da narrativa* em filmes a cores acolhe um efeito realista do uso do *plano-sequência com profundidade de campo* que não se verifica, pelo menos nos mesmos termos, nos filmes de *narrativa rarefeita* mas a preto e branco do primeiro.

Quererei eu dizer com isto que o preto e branco traz aos filmes de Tarr, e ao uso que neles ele faz do *plano-sequência com profundidade de campo*, um caráter não-realista, mesmo abstrato? Não, não é isso que quero dizer, mas que por efeito conjugado da *rarefação da narrativa* e do tratamento formal, estetizante embora realista, quer da imagem a preto e branco quer dos sons, é introduzida nos seus filmes uma *atenuação do realismo* - e todas as cinco últimas longas-metragens do cineasta são a preto e branco.

O que a meu ver acontece nos filmes do cineasta húngaro é que eles têm um caráter *mais reflexivo do que realista*, inserindo-se numa estratégia de *continuidade e não de descontinuidade* do plano (Kovács 2007). Mas ser-me-á permitido pôr aqui a tônica no caráter reflexivo desses filmes, o que aponta mesmo para uma rutura entre os filmes iniciais do cineasta e os seus cinco

últimos filmes. De facto, o que em *O Tango de Satanás* acontece já de modo muito claro é que o filme reflete sobre personagens que refletem, dissociadas já de qualquer laço sensorial e motor (Deleuze 1985), embora projetem e até esbocem ações que vão surgir, porém, como votadas ao fracasso - caso desse mesmo filme -, como meras explosões ocasionais mostradas - caso de *As Harmonias de Werckmeister/Werckmeister harmóniák* (2000) -, ou então como ações mostradas apenas à distância ou que ocorrem em *fora-de-campo* - caso de *O Homem de Londres/A londoni férfi* (2007). Dito por outras palavras, nesses filmes as ações esboçadas ou empreendidas surgem no interior de um *crystal do tempo*, no interior do qual são preparadas, ocorrem e se explicam (Ibidem).

Deste modo, ao filme da grande e artificial libertação, *O Tango de Satanás*, vai seguir-se o filme do apocalipse e da reposição da ordem, *As Harmonias...*, também com uma personagem-testemunha, Janós Valuska, e a este *O Homem de Londres*, todo ele construído sobre a situação daquilo que um homem, Maloin, o vigia e controlador de vias do porto, viu no cais, do interior do seu posto de vigia, através dos vidros. Sobre tais situações reflexivas cada um dos filmes elabora a sua reflexão, com um ponto de vista em que o ponto de vista de uma personagem-testemunha é privilegiado, usado como intermediário no filme - e virá a propósito lembrar que a personagem-testemunha de *O Tango de Satanás*, a criança, morre durante o filme.

Neste contexto, a *profundidade de campo* assume uma função mais estética, que prevalece sobre um seu eventual aproveitamento dramático, que era justamente a questão na recuperação desta figura pelo *cinema moderno americano* e pelo *neorrealismo italiano*, embora ele também exista, enquanto o preto e branco imprime ao *plano-sequência*, estático ou em movimento, um efeito de quadro cinematográfico, composto como tal e para funcionar como tal. Por efeito conjugado destes dois fatores, os filmes de Béla Tarr tornam-se mais contemplativos e mais propícios à reflexão.

Devo, contudo, fazer neste momento duas observações fundamentais, de caráter diferente. A primeira para dizer, concordando com Jacques Rancière (2011), que existe ainda e apesar de tudo uma dimensão materialista na forma como Béla Tarr enfrenta uma realidade física para a transformar em realidade fílmica, da mesma maneira que existe uma dimensão materialista nas suas

ficções da dissolução. Esta última questão parece-me advir precisamente da colocação à distância dos filmes e dos espectadores pela utilização de uma personagem-testemunha, pelo menos parcialmente exterior à narrativa, o que impõe uma distância que impede a projeção-identificação de primeiro grau e subtilmente introduz a exterioridade e a reflexão, elementos extremamente modernos. E vai ser sobre a negação da distância e da personagem-testemunha que *O Cavalo de Turim/A torinói ló* (2011) vai ser justamente construído, ao dar-nos três personagens fundamentais, um velho, a sua filha e o cavalo, grupo fundamental que recebe uma visita esporádica e afasta possíveis outros visitantes, os indesejáveis ciganos. Por isso aí o *crystal do tempo* é sem qualquer fissura, e nele as personagens se movem convulsivas e sem saída - no final sem luz.

Mas isto leva-me à segunda observação, de carácter mais substancial. Os filmes a preto e branco de Béla Tarr são sombrios e pessimistas em si mesmos, o que o preto e branco se limita a acentuar e enfatizar, tornando-o inequívoco. Mas se o preto e branco neles funciona de maneira própria, tornando-os mais estetizados e reflexivos, em sintonia com o uso da *profundidade de campo* e do *plano-sequência* de forma estetizante e ela também reflexiva, o que a rarefação da narrativa propicia, com o avanço dos filmes ele encaminha-se para a negritude, a escuridão total. De facto, *O Homem de Londres* e *O Cavalo de Turim* caminham exemplarmente para a *humilhação* - que é uma coisa diferente da *humildade*. É *humilhante* o final do primeiro, com a viúva do segundo homem morto, Brown, a aceitar passivamente, de olhos fixos e cabisbaixa, o dinheiro que o inspetor Morrison lhe entrega, o mesmo sucedendo com a repetição do gesto deste em relação a Maloin. Esse dinheiro é, em especial no primeiro caso, uma compensação humilhante, como tal assumida e aceite pela destinatária, cujos olhos se mantêm sempre baixos - no segundo caso a humilhação vem de trás, do ambiente familiar da personagem. Mas sobretudo *O Cavalo de Turim* é o filme da *humilhação* e da *impotência*. *Humilhação* desde logo do cavalo, para que ele aceite fazer o que se recusa, puxar a carroça (e quando sem êxito tentam partir vai ser a rapariga a puxá-la), mas também *humilhação* do velho, velho e com o braço direito paralisado, o que o torna humilhantemente dependente do auxílio da filha para tudo. E *impotência* do que poderíamos chamar o grupo

familiar para sair dali, no final, para acender uma simples lamparina de petróleo.

No sentido destas duas observações vai também *Prologue*, os espantosos 5 minutos da curta que Béla Tarr fez para *Visões da Europa/Visions of Europe* (2004), em que num único plano-sequência nos são dados primeiro, em *travelling* lateral para a esquerda, os mendigos que esperam, até a câmara se fixar na janela através da qual uma mulher distribui um saco e um copo a cada um deles. Sem palavras, só com música, ali está a dimensão materialista da forma e a dimensão materialista da ficção, assim como estão a *humilhação* e a *impotência*. Contudo, e paradoxalmente, esta curta-metragem poderá permitir e mesmo impor uma leitura realista do *plano-sequência*, da *profundidade de campo* e do próprio *preto e branco*, concomitante com a que aqui se propõe e oposta a ela, questão a que se regressará mais à frente.

Mais: *O Homem de Londres* é um filme que decorre em torno de um porto e no qual se ouve o rumor do mar, enquanto *O Cavalo de Turim* é um filme que decorre num espaço desértico e em que apenas se ouve o assobiar do vento, com prejuízo da música que, muito presente nos outros filmes do cineasta, aqui se torna muito rara. E em ambos os filmes o tratamento da *iluminação* e do *preto e branco* em contraste de claro/escuro, luz/sombra, por vezes com nevoeiro, apresenta traços expressionistas. Em termos comparativos *O Homem de Londres* é quase um filme de ação, uma ação mostrada mesmo assim à distância ou que decorre *fora-de-campo*, enquanto em *O Cavalo de Turim* é uma *voz-off* narrativa que ocasionalmente mas de princípio a fim surge para dar informações suplementares e assim funcionar como personagem-testemunha.

Típico cineasta pós-comunista, e o melhor que nos é dado conhecer nessas circunstâncias, Béla Tarr é um cineasta de enorme coragem e energia criativa, que nos deu sobretudo nos seus últimos cinco filmes obras inesperadas de uma grande lucidez, que nos dão de forma direta a noção precisa de que alguma coisa acabou e para ela não há continuação, continuidade, no tempo seguinte. Se nos quisermos dar a esse trabalho, os filmes aí estão para os vermos em toda a sua imensa beleza e exigência, e para nos deixarmos olhar pela sua terrível verdade. Uma verdade que não parte do simples realismo, embora sem o negar, para nos chegar sob a forma depurada de uma reflexão indireta, estetizada e simbólica na sua cristalização temporal. Na linha do

cinema moderno, de um segundo modernismo que explorou no *plano-sequência com profundidade de campo* não tanto ou não apenas o realismo, com estabelecimento de relações dramáticas na profundidade, mas uma figura artificial deliberadamente construída, de que fica pelo menos o *efeito*, como sublinha René Prédal (2007).

Note-se que os lentos e elaborados movimentos de câmara tinham sido muito importantes em Miklos Jancsó, nome importante de um "cinema novo" húngaro dos anos 60, em filmes na época justamente acusados por alguns de esteticismo (Ibidem), e foram também muito importantes nos filmes do grego Theo Angelopoulos. E é também em confronto com eles que os filmes de Béla Tarr podem surgir como, apesar de tudo, mais realistas.

Na sua crueza e crueldade, os filmes finais de Béla Tarr dão-nos uma visão do *nada* na *profundidade de campo em plano-sequência*, decorrente de uma estética abertamente procurada em função do seu objeto narrativo e do seu objetivo simbólico. Talvez que este caso extremo de Béla Tarr permita compreender melhor esta figura da linguagem cinematográfica como uma figura aberta aos investimentos fílmicos, estéticos, afetivos e reflexivos que nela se procurem concretizar. Ao uso do *plano-sequência com profundidade de campo* por este cineasta – uma profundidade de campo que continua a pensar – eu *não chamo*, pois, *metafísica da forma*, pois o próprio *preto e branco*, associado ao tratamento dos sons e ao caráter das narrativas, em vez de atenuar acentua o realismo, contra os seus usos excepcionais no cinema contemporâneo.

Pelo que disse antes, penso não existir grande dúvida relativamente ao funcionamento em continuidade do plano longo nos filmes deste cineasta. Assim, a questão que falta responder é se nesses mesmos filmes *a profundidade de campo continua a pensar*, como escrevia Gilles Deleuze (1985, 225). E aí a minha resposta é francamente positiva: os filmes de Béla Tarr pensam pelo seu caráter reflexivo sobre uma narrativa rarefeita, mas pensam também pela sua construção formal que, encerrando as suas personagens em espaços fechados, abre entre elas e atrás delas um espaço que por si próprio as pensa e nos pensa como espectadores, um espaço em que continuam a estabelecer-se entre as personagens relações dramáticas na profundidade.

Ora para isso penso que é fundamental o uso de personagens-testemunha em cada um dos seus filmes, personagens que em primeira linha assistem mas

também em primeiro lugar pensam. Trata-se de um jogo sutil de *mise en scène*: a personagem-testemunha não pode deixar de emitir um primeiro juízo, mesmo se intuitivo e ingênuo, sobre aquilo que vê, mesmo se relativamente a isso não pode fazer nada. Mas esse pensamento transmite-se, incluindo a personagem-testemunha que serviu de filtro, ao espectador, que é convidado a pensar o todo tal como ele se que apresenta em *plano-sequência* numa realização que utiliza por regra a *profundidade de campo*.

A ideia que tenho sobre este assunto e que aqui quero deixar expressa é, pois, que sem a *profundidade de campo* os filmes com longos *planos-sequência* de Béla Tarr não pensariam por si mesmos, ou pelo menos não pensariam da mesma maneira. Claro que, nos termos concretos em que são narrativa e filmicamente enunciados, os filmes deste cineasta, sobretudo os dois últimos, *O Homem de Londres* e *O Cavalo de Turim*, pensam o vazio, a ausência, mas no primeiro pensam a angústia desse vazio na forma de humilhação, enquanto no segundo pensam frontalmente o *nada*. Um *nada* em que se vive e que se preserva. Um *nada* que é o *nada*.

Não há muitas personagens nestes dois últimos filmes, sobretudo no último, pelo que aquilo a que neles assistimos é como que *uma dança da morte*, *uma dança de espectros*, que em *O Homem de Londres* ainda cumprem as suas funções, no desempenho de uma funcionalidade narrativa que em *O Cavalo de Turim* já nem sequer existe, ou se limita às relações familiares, baseadas na dependência e na preservação do isolamento. Por aqui se percebe bem que, não podendo, como ninguém pode, voltar ao princípio, Béla Tarr dê aqui por encerrada a sua obra: ao *nada* pensado em profundidade de campo, quer em interiores, com um fundo, quer em exteriores, com uma linha de horizonte que as personagens não conseguem ultrapassar, um *nada* que o velho contempla através da janela no *exterior* antes e depois da refeição que precede, no final do quinto dia, a recusa da chama em manter-se acesa, e que com a impossibilidade de acender uma simples lamparina se torna *interior* como escuridão, levando a que no brevíssimo sexto e último dia seja a filha quem se recusa a comer, a esse *nada* não há mais nada a acrescentar. Nem mesmo o jogo aí prosseguido, na continuidade do filme anterior, com o contraste claro-escuro conduz a outro resultado, pois no final a escuridão impera. Sem saída, embora a *voz-off* nos venha dizer que a tempestade passou.

Nos filmes de Bela Tarr está pois presente um tratamento original do *plano-sequência com profundidade de campo* que, sem abandonar o realismo, como esclarece *Epilogue*, a preto e branco pensa e com o tratamento materialista dos outros elementos do filme, sonoros e narrativos, integra uma estética ainda materialista embora centrada no tempo e incluindo elementos aparentemente estetizantes.

Referências bibliográficas

- Bazin, André. 1981. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Kovács, András Bálint. 2007. *Screening Modernism – European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Prédal, René. 2007. *Esthétique de la mise-en-scène*. Paris: Éditions du Cerf/Corlet Publications.
- Rancière, Jacques. 2011. *Béla Tarr, le temps d'après*. Paris: Capricci.

O RETORNO DOS FANTASMAS: ARRISCAR UM PENSAMENTO DESCONSTRUTIVO DO CINEMA¹

Maria Continentino Freire²

Resumo: Apesar de Jacques Derrida ter escrito e falado muito pouco sobre esta arte, o texto pretende mostrar em que sentido poder-se-ia falar de um pensamento desconstrutivo do cinema. A experiência cinematográfica, tal como pensada pelo filósofo, desnudaria a própria desconstrução como pensamento. Veremos como a experiência pessoal do filósofo com o cinema – declarada em uma entrevista ao *Cahiers du cinéma* em 1998 – revela outro tipo de cinefilia, uma cinefilia não ligada à memória e ao saber cinematográficos, mas à emoção, configurando, antes, uma espécie de patologia do cinema. A experiência patológica do cinema, para Derrida, projetaria a importância de outra relação com o saber e com a verdade. Além disso, ela promoveria uma certa “liberação dos interditos”. Liberação que expõe uma espécie de irresponsabilidade como condição de uma hiper-responsabilidade, típica da ética desconstrutiva.

Palavras-chave: Derrida, desconstrução, filosofia, cinema, espectro.

Contacto: mcontinentino@gmail.com

Apesar de Derrida ter escrito muito pouco sobre o cinema, acreditamos ser possível entrever na desconstrução, rastros de um pensamento totalmente singular desta arte. Aqui, neste texto, procuramos apenas esboçar temas, para trilhar um percurso a ser mais detalhadamente desenvolvido em um capítulo da minha tese de doutorado, que assume a tarefa de arriscar um pensamento derridiano do cinema. Um pensamento do cinema que, nas palavras de Fernanda Bernardo, “desnuda a hiper-radicalidade, a inventividade, a singularidade e a tomada política da desconstrução como pensamento” (Bernardo 2011, 400). Isto é, e Fernanda Bernardo explica, sobre a

¹ Este texto foi produzido durante estágio de doutorado sanduíche com uma bolsa de estudos da agência de fomento CAPES.

² Maria Continentino Freire graduou-se em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com habilitação em Rádio e Televisão, em 2003. Recebeu o título de Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em 2010, tendo defendido a dissertação em torno do pensamento de Jacques Derrida. Trabalha com cinema nas áreas de edição e de assistência de direção desde 1997.

desconstrução como pensamento e não necessariamente como filosofia, pois a desconstrução insiste, justamente, no que permanece impensado pela filosofia e que retorna como que para assombrá-la, ali onde ela não pensou. Em outras palavras, de um ponto de vista derridiano, o cinema em sua espectralidade, projetaria algo que a filosofia não vê, sua própria fragilidade ou sua própria desconstrução. Ou seja, o cinema revela e afirma a dimensão espectral do pensamento desconstrutivo, como o que Derrida chama em francês de uma *hantologie* ao invés de uma ontologia. Isto é, um pensamento da assombração, do fantasma e do espectro que abala o lugar do ser ou da presença metafísica.

Voltaremos a tratar da questão da espectralidade como tema crucial do ponto de vista cinematográfico de Derrida, mas antes é preciso dizer que espécie de cinéfilo Derrida se assume já que a experiência pessoal do filósofo com o cinema – declarada em uma entrevista concedida ao *Cahiers du cinéma*, em 1998 – revela outro tipo de cinefilia, uma cinefilia não ligada à memória e ao saber cinematográficos, mas à emoção, a um *pathos*. Seria, antes, uma espécie de patologia do cinema. Nas palavras de Derrida:

Pelo cinema, tenho uma paixão, é uma espécie de fascinação hipnótica, [...]. Mas não tenho absolutamente a memória do cinema. É uma cultura que, em mim, não deixa rastro. Fica registrado virtualmente, [...]. Não sou absolutamente um cinéfilo no sentido clássico do termo. Sou mais um caso patológico.[...] O cinema permanece para mim um grande gozo oculto, secreto, ávido, guloso e, portanto, infantil. Ele precisa continuar a ser isso. (Derrida 2012, 373-376).

A singularidade de sua experiência cinematográfica como um "gozo infantil", isto é, como uma paixão irreduzível a um saber ou a uma teoria, diz da própria paixão da desconstrução pelo pensamento, ou da desconstrução como uma outra experiência do pensamento que não guiada pela lógica da razão, do *logos*, pela própria lógica da lógica. Esta outra experiência do pensamento problematiza a própria noção de experiência e revela um caráter do pensamento desconstrutivo como uma experiência do impossível ou como pensamento do impossível, já que ele se coloca justamente como uma constante vigília ao que, no pensamento metafísico, a partir de uma ideia de possível, se estabelece em termos de certeza e de poder. Este caráter impossível da desconstrução referir-se-ia, justamente, a uma espectralidade na base de tudo,

que o cinema, aos olhos de Derrida, tão bem encena e que diria respeito a uma resistência desconstrutiva a um certo dogmatismo filosófico. E é nesse sentido que a paixão de Derrida pelo cinema desnuda uma outra noção de experiência para a qual é preciso atentar. Para a desconstrução, toda experiência é da ordem do *pathos*, da paixão e, por isso, é sempre sofrida, recebida do outro. Assim, ao lado de sua dimensão ativa, ela possui uma dimensão passiva, interrompendo e impossibilitando a ideia de experiência como pura atividade e sabedoria. Mas voltaremos a essas questões mais adiante.

Contudo, por hora, já podemos afirmar que se não há uma grande quantidade de textos ou um texto de importância central em sua obra especificamente sobre esse assunto, a experiência cinematográfica não está longe de Derrida. Suas breves declarações em textos e entrevistas já nos encorajam a falar de um pensamento derridiano do cinema. Por um viés, talvez, ele tenha sido até um dos filósofos mais próximos dessa experiência, sendo tema de, pelo menos, dois documentários, um americano: *Derrida - The movie*³; e um francês: *D'ailleurs, Derrida*⁴, a partir do qual surgiu um livro coescrito pelo filósofo e pela diretora do filme, Safaa Fathy, chamado *Turner les mots*, em português: "Rodar as palavras", em que os dois escrevem sobre a experiência da filmagem. Além disso, Derrida assumiu o papel de ator, no filme *Ghost Dance*⁵, de Ken McMullen e gravou entrevistas para a televisão sobre as próprias teletecnologias, que originou o livro *Échographies: de la television*. Tendo, portanto, participado dos dois lados da experiência cinematográfica, Derrida sublinha a necessidade desta experiência permanecer como um "gozo infantil", uma espécie de "evasão inculta" que, nas palavras de Fernanda Bernardo, faz do "ir ao cinema" uma viagem ao mundo do "tudo é permitido", um "tudo é permitido" que, para Derrida, está ligado a uma irresponsabilidade aprendida com as artes e associada a um desligamento da regulação do *logos*, limitador da responsabilidade a uma ordem do calculável. Esta irresponsabilidade aprendida com a arte está ligada ao direito de tudo poder dizer, de uma impossibilidade de regulação. E, por isso, na verdade, tal irresponsabilidade seria a condição de possibilidade de uma responsabilidade para além do horizonte do conhecido, do regulável, do programável, isto é, de uma hiper-responsabilidade que a

³ *Derrida – the movie*, 2002, realizado por Amy Kofman e Dick Kirby.

⁴ *D'ailleurs, Derrida*, 2000, realizado por Safaa Fathy.

⁵ *Ghost Dance*, 1984, realizado por Ken McMullen.

desconstrução, na sua dimensão de pensamento hiperético, assume como a necessidade de acolhimento de tudo o que ficou de fora na constituição do que quer que seja.

Desse modo, se a desconstrução é, sobretudo, a desconstrução de uma ilusão metafísica da presença de um sentido, que de fora do pensamento garanta e regule a veracidade de seu discurso, o tema da espectralidade, encenado de forma singular pelo cinema, para Derrida, vem mostrar justamente uma certa impossibilidade da presença e do presente como tais. Onde há presença para o pensamento metafísico, há espectralidade para a desconstrução. Pois, a espectralidade é um indecível entre presença e ausência que desconstruindo essa oposição, põe em cena uma outra "lógica": a de um pensamento não orientado pelo sentido. A imagem que o cinema projeta diante do espectador é da ordem do *nem visível nem invisível, nem sensível nem insensível, nem presença nem ausência, nem vida nem morte, nem fenômeno nem não-fenômeno*⁶.

Desse modo, a lógica espectral, fantasmática, que para o filósofo é o elemento mais íntimo do cinema e da desconstrução, contamina a palavra fenômeno de outro sentido que, contudo, já está inscrito nela. Derrida lembra que "fenômeno" vem da palavra grega *phainesthai* que quer dizer ao mesmo tempo "o aparecer" e "o fantasma", isto é, o que é da ordem da aparição só parece ser, ao mesmo tempo, na condição de não ser totalmente visível. Nas palavras de Derrida:

O espectro é, em primeiro lugar, do visível. Mas é do visível invisível, da visibilidade de um corpo que não está presente em carne e osso. Ele se recusa à intuição [...] a qual ele se dá, ele não é tangível. [...] E o que acontece com a espectralidade, com a fantasmalidade [...] é que ela torna quase visível o que não é visível a não ser que não se veja em carne e osso. É uma visibilidade da noite. Logo que haja tecnologia da imagem, a visibilidade carrega a noite, ela encarna em um corpo de noite, ela irradia uma luz noturna. (Derrida & Stiegler 2002, 115)

Assim, o cinema que, para Derrida é a arte de fazer os fantasmas retornarem, é um fenômeno do lusco-fusco, da luz noturna da sala de projeção em que o espectador, embora cercado por outros espectadores, experimenta

⁶ A "lógica" do *nem* isso *nem* aquilo bem como a do *e* isso *e* aquilo, praticada pela desconstrução, confunde e problematiza a lógica opositiva metafísica do *ou* isso *ou* aquilo .

uma sensação de estar só diante do espetáculo. Esta é uma característica importante do cinema e que, para Derrida, marca sua diferença em relação ao teatro. O cinema, ao mesmo tempo que é, por excelência, uma arte de massa, proporciona de forma singular uma experiência de desligamento interruptivo do social e da família, gerando para o espectador a possibilidade de estar só diante do espetáculo. É uma experiência da solidão face-a-face com as imagens sobre a tela. É assim que, segundo Fernanda Bernardo, o cinema, para Derrida, articula de forma absolutamente extraordinária o coletivo e o singular, não formando uma "comunidade de visão", mas apenas uma "comunidade" de olhares singulares quase sob hipnose. Ele explica:

(...) o cinema – e esta é sua própria definição, a da projeção em sala –, chama o coletivo, o espetáculo e a interpretação comunitária. Porém, ao mesmo tempo, existe uma desvinculação fundamental: na sala, cada espectador está só. É a grande diferença em relação ao teatro, cujo modo de espetáculo e arquitetura interior contrariam a solidão do espectador. É o aspecto profundamente político: a audiência é uma e expressa uma presença coletiva militante, e se ela se dividir, é em torno de batalhas, de conflitos, da intrusão de um outro no seio do público. É isso que me deixa frequentemente infeliz no teatro, e feliz no cinema: o poder de estar só diante do espetáculo, a desvinculação suposta pela representação cinematográfica. (Derrida 2012, 381).

O face-a-face com os fantasmas que a experiência cinematográfica proporciona ao espectador seria, talvez, para Derrida, a grande potência do cinema em projetar a realidade mais íntima de cada singularidade: um estar só diante dos fantasmas. Sobre este ponto, Derrida narra em *Spectrographies* (Derrida & Stiegler 1993) uma cena de *Ghost Dance* bem reveladora dessa espectralidade colocada em obra pela técnica cinematográfica: ele se refere à cena em que dialoga com a atriz Pascale Ogier. Segundo ele, a cena foi rodada, pelo menos, umas trinta vezes e, no final de seu texto, quando improvisava sobre os fantasmas, ele deveria perguntar à Pascale: "e, você, acredita nos fantasmas?", ao que ela lhe responderia: "sim, agora eu acredito, sim".

Dois ou três anos após a filmagem, quando Pascale Ogier já havia morrido, solicitado por estudantes a debater o filme, nos EUA, Derrida de repente, em meio à exibição, da plateia, vê o rosto de Pascale, que ele sabia ser o rosto de uma mulher morta, surgir na tela e responder à sua questão: "você acredita em fantasmas?", e praticamente olhando-o nos olhos, ela lhe diz da tela grande:

"sim, agora eu acredito, sim". Com tal descrição, Derrida ressalta nossa atenção para esse "agora" que o cinema desvia, repetindo-o em outro lugar, evidenciando a própria disjunção do tempo. Que "agora" é esse que Derrida escuta do espectro de Pascale? Anos mais tarde, no Texas, ele teve a sensação angustiante do retorno dela, do espectro de seu espectro voltando para lhe dizer: "agora...agora...agora, nessa sala escura em outro continente, em outro mundo, aqui, agora, sim, acredite em mim, eu acredito nos fantasmas" (Derrida 2002, 119-120). O que é importante perceber nesta narrativa é que, para Derrida, mesmo se a atriz não houvesse morrido no intervalo entre a filmagem e a reprodução do filme anos mais tarde, o próprio registro e, por isso, a divisão daquele presente singular, marca sua espectralidade e já nos coloca numa relação de luto com os acontecimentos, pois o que se guarda em toda inscrição é justamente a perda de um "aqui e agora" único, que só poderá se repetir diferentemente a cada projeção, ao mesmo tempo salvando e perdendo o que se guarda. Por isso, todo registro está já em luto, em memória, do presente perdido. E além disso, ele ainda é testamentário, na medida em que promete uma sobrevida, guardando a memória, nesse caso de Pascale Ogier ou de Derrida, atestando que ele, o filme, pode sobreviver a suas mortes e mesmo se os dois ainda estivessem vivos, estariam já a partir dali, transformados em fantasmas.

Se esta possibilidade de reprodução do presente que o divide em vida e sobrevida não é exclusiva do cinema, e sim, comum a todo rastro, a todo arquivo, para Derrida, o cinema o faz de forma especial. Nas palavras de Fernanda Bernardo:

(...) escrito ou fílmico, o rastro é sempre espectral. Com efeito, da mesma forma que o rastro (escrito) – ao mesmo tempo aquilo que se inscreve e se apaga, aquilo que só se escreve se apagando –, a imagem cinematográfica, do ponto de vista de sua captura, possui já sua ruína originária, ela é já o "que aconteceu ali" melancolicamente em luto no filme [...]. O cinema é assim um "luto ampliado" – ou seja impossível ou infinito como é para ele [Derrida] o luto (que repensa a partir de Freud) – E um luto ampliado, o cinema não é nada além de um "simulacro absoluto da sobrevivência absoluta", na verdade uma "fantomaquia", pois não é nada além da memória enlutada daquilo que assombra sem jamais ter tido a forma da presença – e sem jamais estar presente. O cinema é assim uma "memória espectral", seja do ponto de vista do

seu registro, seja daquele de sua "reprodução". (Bernardo 2011, 416)

Se, por um lado, o cinema é mais uma forma de inscrição, ao mesmo tempo o arquivo e o luto de um presente fantasmático, como todo rastro, sua técnica, segundo Derrida, amplia o luto comum a toda inscrição, seja na forma como captura a imagem – pois a película é já um fantasma, uma impressão quase invisível – seja em sua projeção numa sala escura. Para o filósofo, o cinema é um trabalho de “luto magnificado”, sua forma de registro faz “‘transplantes’ de espectralidades” (Derrida 2012, 279), ele inscreve e projeta rastros de fantasmas. Dessa forma, esta arte abre uma nova forma de crença sem precedentes, que nos dá a ver uma outra ordem de visibilidade, afinal, para vermos o filme é necessário acreditarmos nos fantasmas que surgem diante de nós. Como diz Derrida:

No cinema, cremos mesmo sem crer, mas esse crer sem crer permanece um crer. Lidamos, na tela, haja ou não vozes, com aparições nas quais, como na caverna de Platão, o espectador crê, aparições que às vezes são idolatradas. Uma vez que a dimensão espectral não é nem a do vivo nem a do morto, nem a da alucinação nem a da percepção, a modalidade do crer que se reporta a ela deve ser analisada de maneira absolutamente original. Essa fenomenologia não era possível antes do cinematógrafo, pois esta experiência do crer está ligada a uma técnica particular, a do cinema, ela é inteiramente histórica. (Derrida 2012, 379)

Assim, a fenomenologia do cinema assumida em sua dimensão fantasmática, que deixa ver aparições, abre para uma ideia de visibilidade totalmente vinculada à crença. Se tradicionalmente, no pensamento ocidental, o modelo ótico foi sempre apresentado como um ideal de visão (e de saber e de teorização: *idein, eidos, idea*) como forma de acesso ou de testemunha da presença de um sentido que legitimaria o pensamento enquanto pensamento da verdade, esta fenomenologia espectral do cinema, tal como abordada pela desconstrução, mostraria um certo “não-ver” na base de toda visão, isto é, uma certa cegueira em todo ponto de vista.

A visibilidade cinematográfica fala de uma espécie de cegueira do espectador ao colocá-lo diante dos fantasmas. Pois, o fantasma não é aquele que vê sem ser visto? Há na visibilidade do espectador cinematográfico, para Derrida, uma passividade irreduzível do olhar que, em *Espectros de Marx*,

evocando o fantasma de Hamlet, Derrida chama de “efeito de viseira”. Um olhar do fantasma que nos observa sem que possamos vê-lo, um olhar dissimétrico, além de qualquer troca possível que lembra a distância, a interrupção na relação com qualquer alteridade e que faz do assistir um filme uma experiência de ser observado pelo cinema e seus fantasmas.

Referências bibliográficas

Bernardo, Fernanda. 2011. Croire aux fantômes – penser le cinema avec Derrida. In *Derrida et la question de l'art: déconstructions de l'esthétique*, editado por Adnen Jdey, 397-418. Nantes: Éditions Cécile Defaut.

Derrida, Jacques, e Bernard Stiegler. 1993. *Écographies de la télévision: entretiens filmés*. Paris: Galilée/INA.

Derrida, Jacques. 1994. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

Derrida, Jacques. 1999. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva.

Derrida, Jacques, e Safaa Fathy. 2000. *Tourner les mots – au bord d'un film*. Paris: Éditions Galilée/Arte Éditions.

Derrida, Jacques, e Bernard Stiegler. 2002. *Echographies of television: filmed interviews*. Tradução de Jennifer Bajorek. Cambridge: Polity Press.

Derrida, Jacques. 2010. *Memórias de cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Derrida, Jacques. 2012. *Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC.

Filmografia:

Fathy, Afaa. 2000. *Dailleur's, Derrida*.

Kofman, Amy; Kirby, Dick. 2002. *Derrida, the movie*.

McMullen, Ken. 1984. *Ghost Dance*.

DIÁLOGO ENTRE A FOTOGRAFIA E O CINEMA DE AGNÉS VARDA¹

Patrícia Nogueira²

Resumo: Partindo das teorias de movimento e da utilização da fotografia no Cinema pretende-se analisar três filmes de Agnès Varda que utilizam a imagem fixa com abordagens distintas. Enquanto em *Ulisses* a realizadora faz uma incursão à história por detrás de uma fotografia que marca a transição da realizadora da imagem fixa para o Cinema, *Salut les Cubains* é composto exclusivamente por Fotografias que ganham movimento através da narrativa cinematográfica e *Ydessa, les ours e etc* apresenta-nos uma visita guiada através de uma exposição de Fotografia em que as imagens são apenas o pretexto para as reflexões da realizadora.

Em qualquer destes casos a Fotografia é apresentada como elemento de história e de memória e respeita o ritmo de reflexão e leitura da realizadora. Varda utiliza fotografias nos seus documentários não apenas como material de arquivo, mas como forma de manipular o tempo presente na matéria dos seus filmes, como um recurso estético e dramático que se torna expressão da autora. A apresentação da imagem fixa é um buraco no fluxo do tempo, chamando o espectador subitamente à consciência. Esse é o poder mais expressivo da Fotografia dentro de um filme.

Palavras-Chave: Fotografia, Cinema, Agnès Varda, Movimento, Memória.

Contacto: patnogueira@gmail.com

Quando o Cinema Para

Agnès Varda começou por ser fotógrafa antes de se dedicar ao Cinema e, em particular, ao Documentário. Talvez por isso a Fotografia e a imagem fixa estejam tão presentes nos filmes da realizadora, que utiliza a imobilidade

¹ Artigo desenvolvido no âmbito da Bolsa Santander – Integração em Investigação Científica e Desenvolvimento, IPP/P-063/2011. Ref.^a: UNIMAE/BINT-ICD/002/2011, sob a orientação de Olívia Silva e Jorge Campos.

² Docente da área de Fotografia e Cinema Documental da Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (IPP) e do Mestrado de Tecnologias da Informação, Comunicação e Multimédia do Instituto Superior da Maia.

dentro do Cinema das mais variadas formas, tanto do ponto de vista técnico como estético. Varda compila as Fotografias nos filmes, como se se tratassem de uma colecção pessoal de fotografias para as divagações e reflexões da documentarista.

A verdade é que apesar do Cinema e a Fotografia partilharem o mesmo suporte como base de trabalho, as duas expressões artísticas encontraram caminhos diferentes para progredir. É por isso que ambas subsistem. Além disso, Fotografia e Cinema defendem deias diferentes sobre a verdade das imagens e a compreensão do Tempo e do Movimento.

Sobre esta relação de aproximação e afastamento, Agnès Varda refere que a Fotografia e o Cinema:

Ces deux saisies de la vie, l'une immobile et muette, l'autre mouvante et parlante, ne sont pas ennemies mais différentes, complémentaires même. La photographie, c'est le mouvement arrêté ou le mouvement intérieur immobilisé. Le cinéma, lui, propose une série de photographies successives dans une durée qui les anime. (Varda 1994, 130)

Esta ideia de sucessão de imagens que constituem o movimento (e o próprio Cinema) já tinha sido defendida por Dziga Vertov quando lembrava que o movimento em si não existia no Cinema, mas apenas a percepção dele, e definia os fotogramas como "intervalos" (Dziga Vertov apud Xavier 1983, 250) que conduzem a ação do filme.

Varda entre o movimento e a imobilidade

Ulisses

Sustentar um filme com um olhar longo e ininterrupto sobre a fotografia pode ser uma narrativa difícil. Pouco tempo antes do seu primeiro filme em 1954, Agnès Varda fotografou na costa egípcia. Ela mostra, numa praia de seixos, um homem nu olhando o mar enquanto um rapaz sentado olha a câmara e uma cabra morta ocupa o primeiro plano.



Fig. 1 - Fotograma de *Ulisses*. Varda, Agnès, 1982.

A composição é nítida e definida, o seu significado nem tanto. O fascínio da fotógrafa\realizadora acabou por ser transportado para filme, *Ulisses*, em 1982. No filme ela tenta várias abordagens à imagem. Inicialmente explora a forma como essa imagem marcou a sua transição da Fotografia para o Cinema, depois olha a fotografia não como um documento pessoal mas como um elemento da História. Varda procura os acontecimentos que ocorreram no período em que ela tirou a fotografia, mas nenhum parece ter influência sobre a imagem.

Varda regressa à fotografia tirada 20 anos antes para encontrar os protagonistas neste momento congelado. Os protagonistas, incluindo a realizadora cuja voz nos guia pela narrativa, e talvez mesmo o espectador, são confrontados com conceitos relacionados com o tempo e a memória, dois dos elementos extraordinariamente importantes no trabalho de Varda e que se relacionam intrinsecamente com o próprio conceito de Fotografia.

É preciso ressaltar que os conceitos de memória e esquecimento devem ser lidos como linguagens simbólicas, portanto, carregadas de afectividade, seja positiva ou negativa, possibilitando que o passado seja não somente reconhecido, mas também construído sempre com uma perspectiva para o futuro.

A imagem fixa é usada como dispositivo de desencadeamento de memória e os seus intervenientes são convocados a recordar o momento do acto fotográfico. O egípcio é agora director de fotografia da revista *Elle* e parece não

estar interessado em recordar a situação passada; o rapaz, Ulisses, dono de uma livraria em Paris, afirma não ter qualquer memória desse dia. A realizadora mostra-lhe um desenho feito por ele numa tentativa de copiar a fotografia, mas o outrora rapaz nada recorda. “É a realidade e a ficção”. O esforço de Varda não acrescenta praticamente nada à sua tentativa de descoberta.

A realizadora e fotógrafa tenta atribuir movimento à imagem fixa, não só através da rememoração do acto fotográfico, mas através de recurso estéticos adjacentes à linguagem cinematográfica. Varda vagueia pelas memórias da mesma forma que vagueia pela fotografia com aproximações e panorâmicas. Além disso, a realizadora detém-se na cabra morta, nas suas palavras “natureza morta”, criando uma relação metafórica com a própria Fotografia e proporcionando ao espectador viver “uma micro experiência de morte ou de parêntese - suspensão” (Barthes 1980, 27).

A busca de Varda não satisfaz a sua curiosidade e talvez ela nunca venha a ser satisfeita. Mesmo assim trata-se de um filme interessante como exemplo de que a memória nem sempre pode ser lembrada, reescrita ou reinventada, mesmo perante a tal “prova” fotográfica.

As imagens são apenas ilustrações das reflexões de Agnès Varda. A realizadora sente necessidade de contextualizar as imagens e de as situar numa época, num contexto cultural e político, como se a sua fotografia, a cabra morta, a praia de seixos, as personagens nuas fossem também actores da História, como se a história da autora se confundisse com a História da humanidade. No filme, Varda explica isso mesmo: “situei esta imagem na minha vida e na sua própria época... poderia ter sido feita no domingo passado ou ontem, eu ou qualquer outra pessoa. A imagem está ali. É tudo!”³ A interpretação da imagem, essa, é livre, subjectiva. Irradia mitos, heróis, histórias.

Salut les Cubains

Uma exposição de fotografias sobre Cuba em Paris serve de pretexto para saltar para Cuba para perseguir os caminhos e os ritmos cubanos. Agnès Varda justifica a existência do filme com uma viagem a Cuba durante a qual registou inúmeras fotografias. A realizadora apresenta uma sucessão de imagens captadas nesse momento passado e a necessidade de as ordenar transformou-se

³ Agnès Varda na transcrição da *voz off* do filme “Ulisses”.

numa narrativa fotográfica ou mesmo num filme. Varda cria movimentos dentro da imagem fixa, como forma de enunciar pormenores das fotografias, reenquadra o enquadramento já definido na imagem, que é por si já um enquadramento da realidade, e guia o espectador através da narrativa não apenas através do texto que as acompanha, mas sobretudo através de um olhar direccionado para a mensagem cinematográfica da realizadora.



Fig. 2 - Fotograma de *Salut les Cubains*. Varda, Agnès, 1963.

Agnès Varda constrói o filme suportado quase unicamente com imagens fixas que dançam ao ritmo da música cubana. A montagem expressiva permite justapor milhares de fotografias que em alguns momentos sugerem movimento. Através de sequências de imagens, os actores parecem mover-se dentro do enquadramento fotográfico. Também os sons agregados às fotografias transformam as imagens conferindo-lhes uma percepção de verosimilhança, transportando o espectador para o local.

As fotografias transportam-nos. Momentos. Viagem. Recordações. Lugares. Cultura. Pessoas. Sons. Paisagens.

A montagem musical não esconde a necessidade constante que a realizadora tem de divagar sobre o tema e de apresentar diversas considerações que são reflexões interiores. Varda salta de tema em tema, sem a preocupação de criar hierarquias entre os momentos. A autora constrói o filme como se

fosse uma página de papel em que as imagens se inscrevem como prolongamento dos seus pensamentos.

Ydessa, les ours et etc

Agnés Varda trabalha o documentário como objecto de pensamento, das suas reflexões sobre o Mundo. Nesta caso a realizadora explora uma exposição fotográfica inaugurada pela primeira vez em 2004, em Munique, e que percorreu o Mundo nos anos seguintes. Ao fazer um documentário sobre a exposição, um projecto em construção, o filme deixa de ser um registo do passado para se transformar num mecanismo para impedir o desaparecimento da memória.

Mais uma vez, Varda confronta-se com a imagem fixa para criar uma narrativa cinematográfica. A apresentação de fotografias isoladas faz parte da sequência inicial do filme, na qual o tempo de observação das imagens é pautado pela realizadora, contrariando o princípio da fotografia que determina que é o espectador a decidir o seu próprio tempo de leitura das imagens.

Outra forma de conferir movimento às fotografias é através do travelling. A realizadora proporciona uma visita à exposição, caminhando através dos corredores, e levando o espectador através das salas e das imagens expostas nas paredes do museu.



Fig. 3 - Fotograma de *Ydessa, les ours et etc*. Varda, Agnés, 2004.

Mas percorrer uma sala repleta de fotografias não é suficiente para construir uma narrativa. Narrar a acção do documentário pressupõe que algo aconteça para fazer avançar a história e esse é um grande desafio quando estamos a falar de objectos estáticos, de imagens fixas. Um documentário que usa imagens em movimento para transmitir imagens fixas.

No entanto, para a antropóloga Sarah Pink, a experiência de caminhar através de um espaço é “a phenomenological research method that attends to sensorial elements of human experience and placemaking” (Pink 2007) e neste sentido, o espectador ganha movimento e avança pela exposição ao mesmo tempo que a narrativa do filme também avança.

Considerações Finais

Ao olharmos estes exemplos podemos pensar: Porque passou Agnès Varda para o Cinema se continua a insistir na utilização da Fotografia?

Varda utiliza o Cinema como um fixador da realidade, de um Mundo interior interpretado pela realizadora e ao conjugar a Fotografia ao Cinema, reúne numa única obra o “momento decisivo”, um pedaço de realidade congelada, e as possibilidades técnicas do Cinema, com movimento dentro da imagem fixa e transições para outra “realidade”.

Ao juntar estas duas expressões – Fotografia e Cinema – Agnès Varda torna ainda mais evidente a imobilidade da Fotografia. Nenhuma imagem parece mais estática do que um fotograma congelado no meio de um filme em movimento. A situação é dramatizada precisamente pelo movimento, característica própria do Cinema. Este recurso estético torna-se estranho porque o espectador toma consciência da existência do realizador e do poder que este exerce sobre o filme.

Na ilusão de movimento, o espectador é guiado pela edição e pelos ritmos daquele presente contínuo. Diante da imagem fixa, porém, é trazido de volta si próprio, àquilo que infere da imagem e ao que memoriza das outras imagens já vistas. A imagem fixa subitamente instala o passado dentro do presente contínuo do filme.

Mas apesar da Fotografia ou do fotograma congelado constituir uma imagem fixa, quando esta é transporta para o Cinema passa a ter movimento. Mesmo que os vários fotogramas representem a imobilidade de um momento, o

tempo e a acção cinematográfica continuam a decorrer, adquirem movimento, porque o tempo (tal como o Cinema) não para.

Para Deleuze, o fotograma congelado ou a Fotografia incorporada no Cinema não são um retorno à fotografia, mas uma vibração do movimento, o princípio da sua variação temporal. Por isso, a utilização de imagens fixas no fluxo cinematográfico não deveria ser considerado uma oposição mas uma continuidade. O projector não para, já que a imagem fixa consiste na exposição contínua de fotogramas idênticos. A suspensão de movimento não implica um não-movimento, mas põe fim à sua capacidade de variação de velocidade.

Podemos por isso anuir que ao incorporar a Fotografia no Cinema esta perde o seu estatuto de imagem fixa para se prolongar no tempo e adquirir vida. O Cinema absorve a imagem fixa transformando-a em imagem em movimento, ainda que imóvel.

Laura Mulvey considera que o Cinema é capaz de conjugar o passado e o futuro no mesmo filme. Para a autora, a existência do frame congelado no Cinema traz a presença da morte ao filme, uma vez que o movimento é o sinal evidente de vida. (Mulvey 2006, 22)

A fotografia incorporada no Cinema torna possível preservar um determinado momento, como se o tempo para o espectador também parasse. A introdução da imagem fixa não só traz a imobilidade à evidência do espectador, como também altera a estrutura linear da narrativa, fragmentando o tempo e a continuidade.

Para Raymond Bellour, a imagem fixa torna-se tão forte para o espectador porque nos transmite a impressão de que para a morte. Trata-se de uma espécie de suspensão do tempo, uma ilusão da vida e da não-vida, como se fôssemos capazes de tocar uma espécie de eternidade, de vida para além da vida (Bellour 1984, 119-123).

No caso de Varda, atendendo a estes três filmes, a utilização da imagem fixa serve muito mais para recuar no tempo, para recordar, para fazer um esforço para relembrar. É também um espaço de reflexão. Varda não procura apenas as memórias presentes nas fotografias mas detém-se sobre elas, interroga-se, levanta hipóteses, em alguns casos aponta respostas e noutros deixa-se levar simplesmente, ou conduz o espectador, pelos seus pensamentos.

Referências bibliográficas

- Barthes, Roland. 1980. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Baptista, Adriana. 2010. *Ydessa, les ours, etc: a dimensão equívoca da mostração*. Biblioteca Almeida Garrett, 5 de Novembro. Masterclass integrada no Ciclo "Imagens do real Imaginado", Porto.
- Bellour, R. 1984. *The Pensive Spectator*. In *Photography and Cinema*, editado por David Company. Londres: Reaktion Books.
- Beckman, Karen. 2008. *Still Moving: Between Cinema and Photography*. Durham: Duke University Press.
- Company, David. 2007. *The Cinematic*. Londres e Cambridge, MA: Whitechapel Gallery/The MIT Press.
- Company, David. 2008. *Photography and Cinema*. Londres: Reaktion Books.
- Deleuze, Gilles. 2004. *Imagem-Movimento, Cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles. 2004. *Imagem-Tempo, Cinema II*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Dubois, Philippe. 1990. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus Editora.
- Guimarães, Regina. 2010. *Curtas "Contestatárias" de Agnès Varda*. Biblioteca Almeida Garrett, 4 de Novembro. Masterclass integrada no Ciclo "Imagens do Real Imaginado", Porto.
- Mulvey, Laura. 2006. *Death 24 X A Second*. Londres: Reaktion Books.
- Pink, Sarah. 2007. "Walking with video". *Visual Studies*, 22:3: 240-252. <http://dx.doi.org/10.1080/14725860701657142>. Acedido em 5 de Fevereiro de 2012
- Pink, Sarah. 2010. *Walking at the Edge: intersections between documentary film, photography, arts and social science practice*. Biblioteca Almeida Garrett, 3 de Novembro. Masterclass integrada no Ciclo "Imagens do real Imaginado", Porto.
- Smith, Alison. 1998. *Agnès Varda*. Manchester: Manchester University Press.
- Sontag, Susan. 1986. *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Varda, Agnès. 1994. *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Varda, Agnès. 2009. Fundação de Serralves, 22 de Outubro. Conferência integrada na Festa do Cinema Francês, Porto.
- Vertov, Dziga. 1922. "Nós, Variação do Manifesto". In *A Experiência do Cinema*, organizado por Ismail Xavier, 247-251. Rio de Janeiro: Edições Graal.

Filmografia

- Varda, Agnès. 1963. *Salut les Cubains*.
- Varda, Agnès. 1982. *Ulisses*.
- Varda, Agnès. 2004. *Ydessa, les ours et etc.*

O ENSAIO ENQUANTO GESTO: *PASSION* E SCENARIO DU FILM “*PASSION*”, DE JEAN-LUC GODARD

Rita Novas Miranda¹

Resumo: *Scénario du film “Passion”* é apresentado como um filme-ensaio. Será *Passion* um filme menos ensaístico do que o primeiro? Que relação se estabelecerá entre o gesto ensaístico e a ficção? Proponho, então, pensar o *ensaio enquanto gesto* (partindo de T. W. Adorno) nestas duas obras de Jean-Luc Godard: não o ensaio enquanto forma exterior, mas a obra que pelo gesto de “ensaiar” (o cinema) toma a sua forma. Em *Scénario du film “Passion”*, Godard diz claramente que queria “ver” antes de “dizer”, formulando toda uma poética fílmica. A hipótese que coloco pretende, portanto, refletir sobre o limiar entre um gesto ensaístico, crítico e “poiético” não “sobre” mas *no e do* cinema.

Palavras-chave: Filme-ensaio, Ensaio, Questão.

Contacto: ritasnm@gmail.com

Dois filmes: *Passion*, de 1982, e *Scénario du film “Passion”*, de 1983 – *Paixão e Argumento do filme “Paixão”* –, de Jean-Luc Godard. A coincidência do título coloca, desde logo, uma questão preposicional: *Scénario du film “Passion”* é um filme “com”, “contra”, “sobre”, “consoante” *Passion*? Atentemos. *Passion* é um filme do *cinema-cinema*: uma grande produção à escala do cinema godardiano – na verdade, a maior até essa data –, com atores reconhecidos, filmado em 35 mm, com parte da rodagem num grande estúdio parisiense. *Scénario du film “Passion”* é, pelo contrário, um pequeno filme, em vídeo, uma espécie de “grau zero” do cinema: com orçamento reduzido, produzido para a

¹ Rita Novas Miranda desenvolve atualmente o seu doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com acolhimento do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, sobre as relações entre imagem, corpo e escrita nas obras de Herberto Helder e de Jean-Luc Godard, com uma bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Licenciou-se em Estudos Portugueses e Lusófonos pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2007), e é mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartes pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2009). No Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, integra o projecto *LyraCompoetics*; e é também colaboradora do Laboratório de Estudos Literários Avançados (FCSH-UNL).

televisão suíça, realizado praticamente na mesa de montagem com imagens de arquivo de *Passion* e com Godard filmando-se a si próprio a discorrer sobre o cinema e o seu último filme. Enquanto *Scénario...* é unanimemente considerado um filme-ensaio, *Passion* será uma longa-metragem de ficção. Proponho, então, pensar de que modo especialmente *Passion*, mas também *Scénario...* – temática e formalmente, discursiva e plasticamente –, se aproximam de um gesto que é o do “ensaio enquanto forma”, partindo do texto homónimo, de 1958, de T. W. Adorno. Interessar-me-á, sobretudo, explorar algumas linhas de leitura que insinuam a forma através da qual os dois filmes, de formas diferentes, inscrevem este gesto no seio da ficção².

Il naît de ce qu’il brûle³

O ensaio é, na sua origem, uma forma literária. Se, por regra, é uma forma não ficcional de vocação argumentativa, acentuar-se-á o seu carácter híbrido dado estar sempre – como em Montaigne que inaugura o termo –, na fronteira entre o “comentário”, o texto literário e o texto filosófico, limiar que manterá frequentemente de forma ambivalente. É esse carácter híbrido e de difícil catalogação que permite Adorno afirmar que a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. O ensaio é, então, uma forma que se interrompe – pode, por princípio, ser suspensa a qualquer momento –, que deriva, não levando o seu derivar até às últimas consequências. Evidenciando o efémero, o fragmentário e o contingente; a consciência, no fundo, do seu carácter eminentemente parcial. Vive, conseqüentemente, de um impulso não sistemático, abolindo a ideia cartesiana de experiência (no sentido de método científico de experimentação, ou seja, a *verdade* pela comprovação metódica), não levando ao limite o esclarecimento dos conceitos nem das teorias, mas guardando em si os seus traços. O ensaio sublinha, assim, o pensamento experimental – o pensamento que se arrisca a si mesmo – de modo “metodicamente não metódico”, ou seja, o

² O próprio Godard inscreve a ideia de *gesto* em *Scénario du film “Passion”*: não só a dimensão do ver é constantemente, performativamente, acompanhada dos seus gestos (de Godard), quanto o gesto é relacionado com a ideia de “encontrar um movimento”. Godard coloca este “movimento” contra o figurativismo, a representação, a “imagem feita”: “Voir un scénario (*geste*), voir des mouvements et des gestes qui se cherchent et voir, voir un scénario, voir Isabelle et Jerzy chercher leur dialogue, voir des personnages pour pouvoir trouver leur dialogue” (Godard 1983, 41’).

³ Todos os subtítulos são retirados de *Scénario du film “Passion”*.

ensaio é rigoroso enquanto se emancipa das regras a si anteriores⁴. Adorno conclui, desta forma, que o ensaio é, por excelência, a forma que, no limite, se coloca em causa a si mesma⁵.

No caso do cinema, haveria, pelo menos, duas formas de nos aproximarmos do ensaio. A primeira encontrar-se-ia numa definição mínima de “filme-ensaio”⁶, e esta é aparentemente negativa, tendo que ver com o que – categoria ou género – excede os dois maiores polos do cinema: a ficção e o documentário, Méliès e Lumière. A segunda – aquela que me ocupará aqui – tem que ver com um movimento mais lato, no qual o cinema trabalha a metareflexividade, experimenta a sua própria crítica, evidencia – no sentido mesmo em que *dá a ver* – o seu próprio processo: o pensamento *ensaia-se*, arrisca-se. De que modo o ensaio nos leva, então, de *Passion* a *Scénario...* ou vice-versa?

Tu as un travail d'écrivain à faire

Scénario du film "Passion" inicia-se com um dos planos finais de *Passion* – no estúdio, uma figurante nua sobe uma escadaria. Em sobreposição a este, vai-se materializando a imagem de Godard frente a um ecrã branco num estúdio de montagem. Godard começa precisamente por dizer que *queria “ver” o*

⁴ João Barrento no seu texto sobre o ensaio, concebo-o, seguindo a tradição adorniana, deste modo: “(...) a experiência do ensaio pede espaço, quer ser deambulação (mas orientada), deriva (mas sem perder o norte), labirinto (com um zénite à vista), centro que é permanentemente descentrado e a que sempre se regressa. Esse centro é muitas vezes o não-dito do ensaio (...)” (Barrento 2010, 19).

⁵ Nas palavras de Adorno: “Dans son rapport à la procédure scientifique et à son fondement philosophique en tant que méthode, l'essai, conformément à l'idée, tire la pleine conséquence de la critique du système. (...) L'essai a été presque le seul à réaliser dans la démarche même de la pensée la mise en doute de son droit absolu. Sans même l'exprimer, il tient compte de la non-identité de la conscience ; il est radical dans son non-radicalisme, dans sa manière de s'abstenir de toute réduction à un principe, de mettre l'accent sur le partiel face à la totalité, dans son caractère fragmentaire. (...) L'essai ne se plie pas à la règle du jeu de la science organisée et de la théorie, à moins que, selon la phrase de Spinoza, l'ordre des choses ne soit le même que celui des idées. Parce que l'ordre sans faille des concepts n'est pas identique à l'étant, l'essayiste ne vise pas une construction close, inductive ou déductive. (...) C'est pourquoi l'essai remet en cause le mépris envers ce qui est produit historiquement comme objet de la théorie. (...) Lui reprocher, comme on le fait couramment, d'être fragmentaire et contingent, c'est postuler que la totalité est donnée, mais aussi, du même coup, l'identité du sujet et de l'objet, et faire comme si on était maître de tout cela. (...) Sa faiblesse témoigne précisément de la non-identité, qu'il a pour tâche d'exprimer ; il témoigne aussi du fait que l'intention excède la chose, et donc de cette utopie que repousse l'articulation du monde en éternel et éphémère. Dans l'essai emphatique, la pensée se débarrasse de l'idée traditionnelle de la vérité. // Du même coup, il abolit aussi le concept traditionnel de méthode” (Adorno 1984, 12-15).

⁶ O filme-ensaio pode ser desdobrado em “ensaio filmado”, “ensaio fílmico”, “ensaio cinematográfico” ou, ainda, em maior pormenor, como mostra Bamchade Pourvali, em “ensaio de ficção” (via Godard) e “ensaio documental” (via Marker) (Cf. Pourvali 2013).

argumento antes de o escrever, e vai a partir daqui pensar esta relação entre a visão e o discurso: “Est-ce qu’on peut voir la Loi? Est-ce que la Loi a d’abord été écrite ou est-ce qu’elle a d’abord été vue et puis ensuite Moïse l’a écrite... sur sa table...?” (Godard 1983, 05’).



Fig. 1 - Fotograma de *Scénario du film "Passion"*. Godard, Jean-Luc. 1983.

O filme apresenta-se, desde o início – desde o próprio título –, na ordem do paradoxo⁷. Não só no facto de o argumento ser, convencionalmente, anterior ao filme, mas também por este ser a forma eminentemente literária do cinema. Godard não escolhe, claramente, o termo “argumento” de forma gratuita, ele serve-lhe para infringir a lei do conceito⁸, no sentido em que o

⁷ A frase em subtítulo é precisamente: “(...) tu as un travail d’écrivain à faire, tu pourrais écrire (...), mais tu ne veux pas écrire, tu ne veux pas faire ça, tu veux voir, tu veux re-ce-voir, oui, tu es en face d’une page, d’une page blanche, d’une plage blanche... comme si tu étais en face de la... mais y a pas la mer. Y a pas la mer et ben alors tu peux peut-être inventer et tu inventes les vagues” (Godard 1983, 09’).

⁸ As palavras de Adorno a este propósito são esclarecedoras: “(...) l’essai recueille l’impulsion antisystématique dans sa propre démarche et introduit les concepts sans autre formes de procès, ‘immédiatement’, comme il les reçoit. (...) Car il voit clairement que l’exigence des définitions rigoureuses sert depuis bien longtemps à éliminer, au moyen de manipulations

“argumento” motiva a exploração das relações entre imagens, som e discurso, sempre em detrimento do último: o texto, a escrita, os seus “inimigos mortais”, que Godard liga ao comércio e à lei. Mais importante, a forma “argumento” propicia, também, uma aproximação ao processo criativo no cinema: *Scénario...* tem, por isso, a forma de uma poética moderna, resgatando o sentido grego de *poiesis*, o *fazer*. Porém, este *fazer* só pode ser já o do cinema, através dos meios do cinema: daí os dois caminhos complementares do filme, tanto a crítica à escrita enquanto lei (o “argumento” indicaria, também, a ordem, a sequência, o esquema), como a preponderância do estúdio de montagem e, nele, mais importante, ao longo de todo o filme, a preponderância do ecrã onde a imagem se (pode) materializa(r). *O ecrã branco está para o cinema como a página branca de Mallarmé para a literatura*, diz-nos Godard, equivale ao grau zero da criação. Implica-se, então, ao longo do filme, todo um jogo: o plano que está limitado ao ecrã e que se transforma em plano do filme, ou vice-versa, e mesmo a manutenção do ecrã em sobreposição a um plano.

Deste modo, a *vontade de forma* imanente ao argumento deixa de ser tanto prospetiva (anterior ao filme), quanto retrospectiva. É uma vontade de forma como possibilidade – constante – e como processo de reflexão sobre a própria forma-filme (tanto em sentido lato como sobre *Passion* em particular), ou seja, *Scénario...* não é apenas o argumento “depois do filme”, ele “réfléchit sur ce qu’il aime et ce qu’il hait, au lieu de présenter l’esprit comme une création ex nihilo, sur le modèle de la morale du travail illimitée. Le bonheur et le jeu lui sont essentiels” (Adorno 1984, 6).

Qu’est que c’est que cette histoire?

Pensemos, agora, no início de *Passion*. O filme começa com um plano de um céu azul rasgado pelo rasto de um avião que passa. A câmara, em movimentos oscilantes, parece experimentar o enquadramento, o ponto de vista, o seu próprio movimento, o *ensaio* de um plano a ser: *como enquadrar a imensidão do céu que se vê?* Talvez a questão, que este início parece colocar, seja: *como nos podemos aproximar de uma imagem a filmar?* Logo de seguida, a primeira frase que ouvimos, em modo imperativo, é: “Laisse-moi te parler!”,

destinées à établir les significations des concepts, ce que les choses qui vivent dans les concepts ont d’irritant et de dangereux” (Adorno 1984, 16).

parecendo operar, precisamente, por um impedimento da fala, pouco depois sublinhado pela interrogação: “Qu’est-ce que c’est que cette histoire?”



Fig. 2 - Fotograma de *Passion*. Godard, Jean-Luc. 1982.

Estamos num estúdio de cinema, literal e metaforicamente, Jerzy (Radziwilowicz) prepara-se para realizar o seu filme, sob o mesmo título do de Godard – *Passion* –, baseado em quadros da tradição pictórica: entramos diretamente n’*A Ronda da Noite*, de Rembrandt, passaremos por outros tantos quadros de Goya, Courbet, Delacroix, El Greco, entre outros. Jerzy está no meio de duas mulheres, duas amantes, que equivalem também a dois espaços: de um lado, Isabelle (Huppert) e a fábrica; do outro Hanna (Schygulla) e o hotel, e seu marido Michel (Piccoli), patrão, por sua vez, de Isabelle⁹. Filme *sobre* o amor e o trabalho, nas palavras de Godard e de Jerzy.

Como comecei por dizer, os planos do céu que abrem o filme parecem *mostrar* uma sucessão de interrogações: *como enquadrar?*, *qual a imagem justa a*

⁹ Importante notar que os nomes de quase todas as personagens de *Passion* são os nomes próprios dos atores.

filmar?, que imagem escolher?, de que perspectiva filmá-la?, em que direção irá a câmara?, qual a velocidade do movimento?, e já a montagem também: que imagem se seguirá? Estas questões, ao contrário de algumas que aparecem literalmente no filme, dispensam já a forma discursiva. Elas materializam visualmente a procura, ensaiam a materialidade da imagem: não esquecer que Jerzy está obcecado com a luz e que repete constantemente que esta não funciona, ele diz “il n’y a rien qui se passe; la lumière ne va pas”, continuando pouco depois: “Elle ne va pas: elle va nulle part, elle vient de nulle part” (Godard 1982, 18’).

Mostrar questionando o que se mostra, conjugando o que se mostra e a forma através da qual se vê. Neste sentido, podemos convocar a categoria da “questão-imagem” desenvolvida por Nicole Brenez a propósito do cinema de Godard:

Here is the protocol for this aspect of the question: that the image, no longer just aurally but visually, becomes firstly a question, and secondly a critique. This form of the question no longer needs a character, no longer requires a questioner-figure even as a voice-off. Instead, the images become the protagonists themselves, direct and autonomous, of a debate, of an investigation, or of a mystery. The shot is no longer reduced to an illustrative role. It becomes performative: it is an act of displacement, a proposition, and an opening. (Brenez 2004, 171)

Aliás, estas últimas palavras poderiam ser ditas sobre o ensaio. Adorno dirá mesmo que “l’essai est plus ouvert, parce qu’il travaille de façon emphatique à la forme de la présentation” (Adorno 1984, 22), ou que “(...) grâce à la tension entre la présentation et la chose présentée, il est en même temps plus statique, en tant qu’ensemble construit de juxtapositions. C’est seulement là-dessus que repose son affinité avec l’image (...)” (Adorno 1984, 27).

Por outro lado, há uma questão verdadeiramente enunciada que não cessa de ser repetida: *qual é a história?* Logo no início, aquando da encenação d’*A Ronda da noite*, parecem esboçar-se três respostas à questão nas vozes (em *off*) de três técnicos: Sophie, Bonnel e Raoul Coutard. O que interessa verdadeiramente assinalar é a sua *não-resposta*, ou seja, elas respondem às coordenadas da ficção (Sophie e Bonnel) e a questões plásticas (Bonnel e Coutard) – a composição, o espaço, a construção –, no fundo, às coordenadas da imagem: o que é dito é a luz, o movimento, o espaço, a organização do quadro. Como se percebe na resposta de Coutard: “Il n’y a pas d’histoire, tout

est correctement éclairé de gauche à droite, un peu d’haut en bas, un peu d’avant en arrière” (Godard 1982, 4’). Se a pergunta é enunciada, a resposta discursiva recusa a definição e a lei que a pergunta pressupõe.

Deste modo, o movimento de *Passion* pode não ser a heresia, mas é, decerto, a insubordinação (tanto temática quanto formal), que só pode existir, então, em referência a uma lei. A insubordinação que começa na fábrica com a revolta de Isabelle e a sua organização de uma greve com as outras operárias; passa para o casal, com, por exemplo, Hanna revoltando-se e sabotando as regras do marido; e passa pelo triângulo amoroso entre Hanna, Jerzy e Isabelle. Insubordinação que, no seu duplo movimento de luta e paralisação, passa também para o filme de Jerzy, seja na exigência que lhe impõem de uma história, de direções e, claro, de dinheiro, seja na sua emergência no seio mesmo dos figurantes. A insubordinação circula, assim, tanto por todos os espaços e na relação entre eles quanto entre todas as personagens¹⁰.

C’est un travail de voir

Em *Passion*, o fora de campo não é apenas o que não é visível na imagem, ele é trabalhado como uma ideia. Ideia que não será, também ela, alheia a uma espécie de insubordinação. Penso-a em relação aos “quadros vivos” encenados por Jerzy. Tradicionalmente, o quadro vivo seria uma representação estática, tendo na sua base o desejo da suspensão na qual a dimensão “quadro” se sobreporia ao adjetivo “vivo”. A partir do momento em que os quadros vivos de *Passion* são filmados em movimento, o que vai estar em causa é precisamente a ausência do momento da suspensão. Jerzy diz: “Je fais rien du tout, ma Sophie... j’observe, je transforme, je rabote ce qui dépasse, c’est tout” (Godard 1982, 18’). Porém, o que acontece é que os quadros excedem o seu próprio quadro: *saem do quadro*, ultrapassam a moldura. Saem do quadro tanto em relação aos quadros de referência como à própria ideia de quadro. De uma certa forma, eles põem em cena o fora de campo dos quadros de referência no sentido em que dão corpo (provisoriamente) à questão (cara a Godard): *o que é que se passa antes e depois do momento da suspensão?* No entanto, esse momento – a

¹⁰ Em *Scénario du film ‘Passion’*, Godard diz: “Je commence à voir, à voir pas l’histoire mais deux ou trois choses dans l’histoire, des endroits, des gens qui bougent, du mouvement et des endroits où... où ce mouvement prenne place, où le mouvement, le mouvement qui va d’un endroit à l’autre... le travail, le premier endroit, la plage, la plage, la grève, du mouvement, il y aurait un... mouvement de grève” (Godard 1983, 26’).

suspensão – não chega nunca a ter lugar, e cada momento – quadro ou plano – permanece inevitavelmente parcial. Como dizia, todos os quadros são filmados em movimento, movimento da câmara ou dos figurantes: os quadros de Goya que se cruzam uns nos outros; “A Entrada dos cruzados em Constantinopla”, de Delacroix, que dá lugar a uma espécie de revolta dos figurantes, e que termina com um grande plano não do quadro em si, mas do pormenor das duas mulheres que literalmente descem sobre a cena; Jerzy que ao discutir com os produtores protagoniza “Jacob e o anjo”, de Delacroix; e há, no final, o quadro de Watteau, em exterior, completamente alheio à lógica dos quadros do filme: o filme acabou (fracassou), os figurantes, ainda em figurino, dispersam e, de repente, numa fração de segundo, vemos o quadro “O Embarque para Citera”.



Fig. 3 - Fotograma de *Passion*. Godard, Jean-Luc. 1982.

Passion apresenta-nos os quadros e, simultaneamente, o “fora de campo” do cinema ele mesmo, mostrando os cabos, as câmaras a filmar, os operadores. Consequentemente, o fora de campo dos quadros será a realidade do cinema (e

já não um acentuar do “efeito de real”), mas aqui ele está necessariamente já na ficção, ele é o fora de campo do filme de Jerzy.

Godard coloca, deste modo, em evidência o fora de campo como problema do seu próprio cinema. Mais uma questão, mais um paradoxo: *como enquadrar o fora de campo?* Estilhaçando o próprio “efeito de real”, porque, como lembra Bonitzer, não há devir campo do fora de campo, porque este é inevitavelmente o que está fora do escopo do olhar (Cf. Bonitzer 1976, 15-17)¹¹.



Fig. 4 - Fotograma de *Passion*. Godard, Jean-Luc. 1982.

Lembramo-nos de *Scénario...* e da frase de Godard: “l’écran c’est un mur, un mur on peut... c’est fait pour sauter par-dessus” (Godard 1983, 36’). Essa saída do quadro confunde-se, então, com o carácter mesmo da imagem cinematográfica:

¹¹ “O sistema tem o terror do aporético, o ensaio vive paredes meias com a aporia. Joga-se sempre entre sinceridade e ironia, ou entre reflexão e ficção. É um romance sem nomes próprios (Barthes), uma aventura do sentido. Desafia as leis da gravidade: da seriedade e do peso dos géneros maiores. Faz-se, desfaz-se, refaz-se numa zona-limite de risco e de ameaça” (Barrento 2010, 27).

(...) l'image cinématographique est hantée par ce qui ne s'y trouve pas. L'écran n'est pas seulement le support blanc et rectangulaire qui nous permet de voir (le film), mais aussi, comme son nom l'indique et de la façon dont la projection en inverse, comme un doigt de gant, la structure, le cadre qui nous cache (de la réalité). (Bonitzer 1976, 11)

Tal preocupação com o *fora* – Godard decliná-lo-á também em *entre* ou *invisível* – espelha-se na circulação entre espaços e personagens, tudo parece funcionar por contaminação: a insubordinação da fábrica ao casal, do casal ao estúdio passando pelo hotel, como dizia. Talvez por isso também, Jean-Louis Leutrat defenda que o filme se organiza em séries: entre os planos de céu (planos em movimento, espaço aberto, superfície) e planos de personagens (planos fixos, espaços fechados, ideia de profundidade), divisão essa que não significa nem a simultaneidade (montagem alternada) nem a comparação entre dois termos desiguais (montagem paralela): “Il s’agit plutôt de la juxtaposition de deux séries, sinon opposées, du moins indifférentes l’une à l’autre” (Leutrat 1990, 12).

Elle va, elle vient

Seja pela figura da série, seja, então, pela figura do questionamento, o que importa é a justaposição das questões, ou seja, o que está sempre em causa em *Passion*, tal como no ensaio, é a mediação e a coordenação¹², e já não – como esta ideia de uma estrutura em séries demonstra – a subordinação.

Passion coloca-nos em posições contraditórias. Parece que a conjunção coordenativa “ou” toma um papel fundamental na montagem do filme. Embora Deleuze, a partir de Serge Daney, defenda que no cinema de Godard o que está em jogo é sempre a conjunção coordenativa “e” (Cf. Deleuze 2009, 234-235), nunca “ou”, tal será provavelmente em relação à figura da dialética segundo a qual a conjunção “ou” imporia a síntese. Talvez possa defender que as conjunções “e” e “ou” são duas formas complementares em *Passion*. Na primeira – “e” –, a adição que na figura da justaposição ganha a transformação tanto do elemento anterior como do posterior. Na segunda – “ou” enquanto conjunção disjuntiva inclusiva –, por seu lado, tem que ver não só com a multiplicação da possibilidade e do ponto de vista, como com o paradoxo, a

¹² Nos termos mesmos de Adorno (Cf. Adorno 1984, 24-25, 27).

possibilidade da coexistência absoluta de contrários, o que esconjura afinal toda a possibilidade de síntese¹³. “Ou” materializa a hipótese como intrínseca ao jogo posto em cena, incorporando a visão do mesmo objeto ou questão de formas diferentes – assim ou assim, por aqui ou por ali –, a alternativa não no sentido tradicional, mas num sentido verdadeiramente de co-relação: o amor e o trabalho, de cada vez, tanto na figura do casal, como na fábrica, como na arte.

Voir un scénario (geste)

Godard insubordinou-se, em vários momentos *contra* o texto, a literatura, no cinema, defendendo uma tradição que vem do cinema mudo e da (dita) preponderância da imagem. Um dos problemas maiores de *Passion* será justamente um problema de discurso, de linguagem: um impedimento da fala colocado em cena. Não esqueçamos que Isabelle, a operária, gagueja, e que Michel, o patrão, está sempre a tossir com uma rosa vermelha nos lábios (o que, tal como o “movimento de greve”, coloca em evidência um problema político); nem podemos esquecer toda a descoordenação entre voz e imagem, sendo que várias vezes temos uma personagem em grande plano a falar e as palavras não são síncronas nem, por vezes, correspondem à voz da personagem que vemos; e ainda poderíamos acrescentar as várias nacionalidades e línguas faladas¹⁴. O discurso torna-se, então, uma força de destabilização maior. Poderia, com efeito, arriscar dizer que todo o descrédito sempre dado ao texto é também ele uma espécie de ficção crítica godardiana.

Des gens qui retournent chez eux

Assim, as instâncias que fui sublinhando – o argumento, a forma da questão, o fora de campo, a justaposição e a coordenação, o impedimento da fala – encontram-se no gesto maior do ensaio no sentido em que materializam, “dão a ver”, esse caminho, “metodicamente não metódico”, do pensamento e

¹³ Seria interessante confrontar esta ideia com outro ensaio de Adorno, “Parataxe”, contudo, tal foge ao escopo aqui desenvolvido.

¹⁴ Será interessante, a este propósito, destacar a seguinte passagem do texto de Adorno: “Ce qui pourrait le mieux se comparer avec la manière dont l’essai s’approprie les concepts, c’est le comportement de quelqu’un qui se trouverait en pays étranger, obligé de parler la langue de ce pays, au lieu de se débrouiller pour la reconstituer de manière scolaire à partir d’éléments. Il va lire sans dictionnaire. (...) Certes, tout comme cet apprentissage, l’essai comme forme s’expose à l’erreur (...). L’essai néglige moins la certitude qu’il non renonce à son idéal” (Adorno 1984, 17).

do próprio cinema: não só o de Godard nem só o de *Passion*, mas também de uma certa tradição do cinema – poderíamos pensar nos problemas centrais do cinema francês dos anos 20 (dito de *avant-garde* ou primeira *nouvelle vague*, nomeadamente Epstein), tal como o soviético da mesma época, ou os debates aquando do surgimento do cinema sonoro (nomeadamente os textos de Eisenstein) – que Godard guarda e trabalha, tanto como uma via do cinema que fracassou, quanto ainda produtora de novo fôlego no seu trabalho. As figuras da luta e da paralisação em *Passion*, podem, portanto, como fui sugerindo, ser equivalentes ao movimento do ensaio, no sentido em que este esconjura as leis tradicionais do pensamento e se coloca em causa a si mesmo. É, por isso, a forma mais arriscada por ser aquela que pode suspender o “dever ser” e substituí-lo pelo “poder ser”, o que, no entendimento de Godard, não se esgota no domínio do cinema, mas nele (em si e como *visão de mundo*) é uma dimensão política.

Adorno defende que a única relação entre o ensaio e a arte é o facto de ambos trabalharem de modo enfático a forma de apresentação¹⁵. Lanço, em jeito de conclusão, a hipótese de que Adorno ao estar, em 1958, a definir o ensaio enquanto forma, estava também a dar linhas de leitura e de inteligibilidade para certos gestos artísticos seus contemporâneos (também anteriores e posteriores). Em 1962, tinha já Godard *batizado a fórmula nociva*, repetidamente citada: “Je me considère comme un essayiste, je fais des essais en forme de romans ou des romans en forme d’essai: simplement, je les films au lieu de les écrire” (Godard 1985, 215).

Ao contrário de *Scénario du film “Passion”*, *Passion* não é nem um ensaio nem mesmo um filme-ensaio; é, contudo, um filme que guarda o gesto do ensaio – *um impulso de aventura não sistemático* –, e dá a ver os seus vestígios.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor W. 1984. “L’essai comme forme”. In *Notes sur la littérature*, 5-29. Paris: Flammarion.
- Barrento, João. 2010. *O Género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim.

¹⁵ Ao contrário de Lukács que pensa o ensaio, em “Nature et forme de l’essai”, como obra de arte.

Bonitzer, Pascal. 1976. *Le regard et la voix*. Paris: Union Générale d'Éditions.

Brenez, Nicole. 2004. "The Forms of the question". In *For Ever Godard*, editado por Michael Temple, James S. Williams e Michael Witt, 160-177. Londres: Black dog publishing.

Godard, Jean-Luc. 1984. "'Scénario du film Passion', de Jean-Luc Godard". "Découpage" integral do texto por Juliette d'Assay e Catherine Schapira. *L'Avant-scène Cinéma* 323-324: 79-89.

Godard, Jean-Luc. 1985. "Entretien: Les Cahiers rencontrent Godard après ses quatre premiers films". *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1 : 1950-1984*, edição estabelecida por Alain Bergala, 215-236. Paris: Cahiers du Cinéma.

Godard, Jean-Luc. 1989. "Passion, de Jean-Luc Godard". "Découpage" plano por plano por Nathalie Bourgeois. *L'Avant-scène Cinéma* 380: 8-82.

Leutrat, Jean-Louis. 1990. *Des traces qui nous ressemblent: Passion de Jean-Luc Godard*. Paris: Éditions Comp'Act.

Lukács, Georges. 1972. "Nature et forme de l'essai". *Études Littéraires* 1: 91-114.

Moure, José. 2004. "Essai de définition de l'essai au cinéma". In *L'Essai et le cinéma*, editado por Daine Arnaud e Suzanne Liandrat-Guigues, 25-40. Seyssel: Champ Vallon.

Pourvali, Bamchade. 2013. "Godard et Marker essayistes". *Critique* 795-796.

Filmografia:

Godard, Jean-Luc. 1982. *Passion*.

Godard, Jean-Luc. 1983. *Scénario du film "Passion"*.

“FEMINISTA NÃO, EU SOU É FEMININA”: TEORIAS DA SUPOSTA SENSIBILIDADE DE UM OLHAR MINORITÁRIO NO CINEMA PORTUGUÊS

Ana Catarina Pereira¹

Resumo: Na comunicação apresentada, em Maio de 2013, no III Encontro da AIM, pretendemos refletir sobre a existência de uma temática feminista em diversos filmes de cineastas portuguesas contemporâneas, não assumida (e, em alguns casos, rejeitada) enquanto princípio fundador das suas obras. Como objeto de análise, elegemos filmes que manifestam este carácter: *Solo de violino* (Monique Rutler, 1992), *Aparelho voador a baixa altitude* (Solveig Nordlund, 2002), *A costa dos murmúrios* (Margarida Cardoso, 2004) e *Daqui p'rá frente* (Catarina Ruivo, 2008). Em termos bibliográficos, sublinhamos que a sustentação teórica da nossa reflexão recorre a estudos de género e feministas do cinema, defensores de uma produção artística feminina e de um “contra cinema”. Tratando-se de uma proposta de análise fílmica, consideramos igualmente importante referir que a metodologia utilizada não foi a mais convencional ou estruturalista, no sentido de identificação da Escola a que as realizadoras pertencem ou de um estudo minucioso dos planos e técnicas utilizados. Ao invés, procurámos construir uma reflexão em torno dos principais objetivos, valores e ideias das obras em questão, num diálogo sociológico com os elementos feministas evidenciados.

Palavras-chave: Contra cinema, Identificação, Realizadora, Cinema português.

Contacto: anacatarinapereira4@gmail.com

Os casos de Monique Rutler e Catarina Ruivo

Monique Rutler é realizadora das longas-metragens *Velhos são os trapos* (1981), *Jogo de mão* (1984) e *Solo de violino* (1992). Destes três filmes, dois são centrados em mulheres de forte personalidade e nas dificuldades que as

¹ Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior e docente na mesma universidade. Investigadora do LabCom, bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia, coorganizadora do livro “Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses” e assistente editorial do *International Journal of Cinema*.

mesmas ultrapassam no quotidiano, fruto precisamente da sua condição feminina. *Jogo de mão* – o seu filme com maior número de espectadores em sala (mais de 16.900, segundo dados do Instituto do Cinema e do Audiovisual) – narra uma série de histórias paralelas de mulheres traídas, ignoradas e/ou mal tratadas pelos seus companheiros e maridos. *Solo de violino*, por sua vez, é um filme de época, muito menos visto (somou cerca de 2700 espectadores em sala), com esporádicas reposições em ciclos temáticos.

A ação deste último decorre no pós-Primeira Guerra Mundial (1918), tendo por contexto nacional o período crítico da Primeira República, num país pobre, maioritariamente analfabeto, de base familiar e patriarcal. Centrando-se na história verídica de Adelaide Coelho da Cunha, filha do fundador do *Diário de Notícias* e esposa do diretor do mesmo jornal, o filme revela o surgimento da paixão pelo antigo motorista da casa, 23 anos mais novo, que a motiva a fugir, abdicando dos bens da sua família. A fuga de uma senhora tão distinta da alta burguesia lisboeta causou espanto e indignação por toda a capital, pelo que lhe seriam diagnosticados problemas mentais graves que conduziram ao internamento forçado de quase dois anos, com a conviência dos médicos Sobral Cid, Júlio de Matos e Egas Moniz, enquanto Manuel é capturado e preso. Em jeito de epílogo, a realizadora lança o esperado “depois da superação de inúmeros e prolongados obstáculos, os amantes acabaram por viver felizes para sempre”, informando que

Adelaide deixou o manicómio em 9 de Agosto de 1919. Manuel saiu da prisão um ano e meio depois. Durante esse tempo, Adelaide subsiste de trabalhos de costura e contou a sua história em cartas publicadas no jornal *A Capital*. Até morrer, Adelaide viveu com Manuel, num quarto alugado no Porto.

Tendo em conta as temáticas abordadas em ambos os filmes, bem como a centralidade atribuída às personagens femininas e a fuga aos tradicionais arquétipos da feminilidade, diríamos que estas são obras intrinsecamente feministas. Sobre esta definição, recordamos as reflexões de Claire Johnston no seu artigo *O cinema realizado por mulheres como um “contra cinema”* (1973). Manifestando uma posição pragmática e pouco idealista acerca dos processos criativos, a autora sustenta que um filme, como qualquer obra de arte, é produto de um sistema gerido por relações económicas (formulação que estende a filmes comerciais, de autor e experimentais). Ao rejeitar totalmente

uma concepção de arte como universal e potencialmente andrógina, Claire Johnston defende o seu carácter discursivo, inserido numa conjuntura particular. Neste sentido, afirma, o cinema terá sido perpetuado por uma ideologia masculina, sexista, burguesa e capitalista. Sublinhando ainda que a sétima arte não é neutra e que o olhar da câmara não capta a realidade tal como ela é (mas antes segundo as pretensões de uma ideologia dominante), a autora considera que um cinema realizado por mulheres não comporta visões românticas e idealistas: "(...)a 'verdade' da nossa opressão não pode ser 'captada' em celuloide com a 'inocência' da câmara: tem de ser construída/manufaturada. Novos significados têm de ser criados rompendo com a fábrica da ideologia burguesa masculina dentro do texto fílmico."

Com os argumentos apresentados, Johnston reitera a construção de uma certa unidade em torno das teorias feministas do cinema, com o objetivo de contrariar a subjetividade e a tendência de classificação da arte feminina como uma arte marginal, do outro, por oposição à patriarcal. Na sua opinião, "um dos projetos do movimento (feminista) é o de gerar conhecimento acerca da natureza e causas da opressão feminina, para que se possam delinear estratégias de transformação social" (Johnston 1982, 28)², sendo necessário reconhecer e identificar o poder e a função das estratégias políticas nas práticas fílmicas feministas. Neste sentido, afirma, a prática fílmica feminista deverá deixar de ser analisada em termos da efetividade de um sistema de representação, mas antes como uma produção realizada por sujeitos com práticas sociais específicas e há muito delineadas: "Por outras palavras, a prática fílmica feminista é determinada por conjunturas de práticas discursivas, económicas e políticas, que produzem sujeitos na história." (Idem, 30)³

No nosso entender, Monique Rutler vai de encontro ao que Johnston identifica como principais funções de um cinema feminista (ou de um contra cinema), motivando uma reflexão em torno de um caso específico de opressão em virtude de um género e de uma condição social. No entanto, quando

² Tradução da autora. Versão original: "... one of the projects of the movement is to construct knowledge of the nature and causes of women's oppression in order to devise strategies for social transformation."

³ Tradução da autora. Versão original: "In other words, feminist film practice is determined by the conjuncture of discursive, economic and political practices which produce subjects in history."

confrontada com esta questão, em entrevista que nos concedeu pessoalmente, a realizadora responde:

Sou um pouco feminista, é verdade, mas não acho que os meus filmes sejam feministas. Essa palavra continua a ter uma conotação um bocado negativa, sobretudo para as mulheres da minha geração. Sempre gostei de apresentar e de discutir os meus filmes, mas não dessa forma.

Uma certa contradição prolonga-se nas suas restantes declarações. No início da década de 80, como faz questão de afirmar, Monique Rutler seria a única mulher em Portugal a filmar ficção de longa-metragem. Sobre a sua entrada num mundo de homens, recorda: “Os meus colegas começaram por me proteger um pouco. Tinham uma atitude meio paternalista para comigo, mas era um paternalismo bem-disposto. É claro que, a partir do meu segundo filme, essa proteção acabou.” Olhando para trás, a realizadora considera que a sociedade portuguesa terá evoluído muito pouco desde os anos 80 e 90, nos quais teve um maior volume de produção: “Os problemas sociais com os idosos e com as mulheres continuam os mesmos. E a verdade é que, lá fora, nós continuamos a não existir.” No seu discurso e na sua obra são assim notórias marcas feministas, mas não assumidas enquanto tal.

A reação seria consonante com a de Catarina Ruivo, que em 2008 estreou *Daqui p'rá frente*, um filme sobre os obstáculos enfrentados por uma jovem mulher, candidata às eleições autárquicas no concelho do Montijo. Recordando o *slogan* feminista enunciado por Carol Hanisch e Kate Millett no início dos anos 70, *Daqui p'rá frente* reforça o argumento de que “o pessoal é político”. Neste filme em particular, para além da estranheza que a candidatura de Dora causa em Tomás (militante com quem disputa a liderança do partido), os obstáculos que a personagem enfrenta são também colocados pelo próprio marido, que repetidamente sublinha as suas necessárias ausências. A teoria segundo a qual é na esfera privada (tradicionalmente alheada da política) que se estruturam as relações de poder (base de todas as formas de dominação) sintetiza, deste modo, a falta de condições de muitas mulheres para assumirem posições de responsabilidade a nível profissional, uma vez que a exigência de um maior número de horas de trabalho restringiria o tempo dedicado às tarefas familiares. A impossibilidade de delegação de parte das suas “obrigações”, bem como a incompreensão de um marido ou companheiro, originam, não raras

vezes, uma pressão insustentável. A desistência configura-se, quase naturalmente, como uma imensa probabilidade.

Tendo em conta os aspetos referidos, na entrevista que realizámos a Catarina Ruivo sobre *Daqui p'rá frente*, julgámos pertinente questionar: “Considera que este é um filme feminista? Porquê?”, mas a realizadora preferiu não responder. À questão colocada em seguida: “Considera ser mais fácil para uma realizadora filmar uma personagem mulher, no sentido de que as espectadoras se poderão também rever/identificar mais facilmente?”, a realizadora respondeu: “Não, alguns dos mais belos filmes sobre mulheres foram feitos por homens.” Não havíamos perguntado nem tentado insinuar o contrário. Seria determinista pensar que é necessário ser mulher para construir modelos positivos de mulheres no cinema, distantes de visões sexistas. Realizadores como Antonioni, Bergman ou Ophüls conseguiram criar em alguns dos seus filmes (embora não em todos) personagens femininas que ultrapassavam os arquétipos de santa *versus* mulher fatal. Por outro lado, é historicamente comprovável que o aparecimento de determinadas realizadoras e estudiosas feministas suscitou questões e potenciou ruturas que conduziram à criação de imaginários distintos e alternativos. Unicamente a partir dos seus trabalhos foi possível instituir debates acerca de uma invisibilidade feminina e, mais generalistamente, denunciar o desrespeito por direitos humanos fundamentais, reiterando as históricas dificuldades de conciliação de vida privada e profissional.

A recusa de um *pathos* obscurantista

Mantendo a perspetiva enunciada no subcapítulo anterior, e comparando os dois filmes até agora mencionados, diríamos que tanto *Solo de violino* como *Daqui p'rá frente* enunciam possibilidades de superação dos tradicionais medos e obstáculos impostos à condição feminina, a partir do momento em que Adelaide e Dora assumem personalidades fortes e vontades próprias, mostrando-se insubmissas e determinadas. Nesse sentido, Monique Rutler e Catarina Ruivo evitaram ainda a exploração sensacionalista das dificuldades como consumação de um final infeliz — aquele *pathos* obscurantista que percorre a obra de determinados realizadores portugueses frequentemente apresentados como “realizadores de mulheres”. Entre eles, João Canijo tem

vindo a consolidar-se como o mais próximo de críticos e espectadores. Num recurso constante à tragédia grega, filmes como *Sapatos pretos* (1998), *Ganhar a vida* (2000), *Noite escura* (2004), *Mal nascida* (2007) e *Sangue do meu sangue* (2011) revelam personagens femininas para quem o destino final é inevitavelmente revestido de dramas e perdas irreparáveis. A mensagem comum aos exemplos listados parece ser a de que uma mulher com personalidade forte é necessariamente infeliz na sua vida privada ou profissional. Tendo autoras como Laura Mulvey e Claire Johnston defendido que um cinema realizado por homens foi responsável por um olhar *voyeurista*, fetichista e masculinizado dos espectadores (e espectadoras, pela universalização do mesmo), o que, conseqüentemente, terá sustentado e justificado inúmeros preconceitos em torno da mulher (bem como a própria estrutura da sociedade patriarcal), pode dizer-se que estes filmes representam uma alternativa a um sistema instituído.

Não obstante, e como dizíamos, nenhuma das cineastas se identifica com a classificação “feminista” para os seus filmes. O mesmo acontece com Solveig Nordlund, a realizadora de uma das raras incursões do cinema português pela ficção científica (*Aparelho voador a baixa altitude*, 2002), que no filme procede (como já demonstrámos neste mesmo encontro, na edição do ano anterior) à feminização do conto homónimo de J. G. Ballard. O texto de partida tem como personagens principais um funcionário público e um médico que decidem aceitar a evolução na raça humana conducente ao nascimento de mutantes, enquanto o filme de Nordlund atribui um protagonismo distinto, ao apresentar duas mulheres como salvadoras dos novos seres.

Margarida Cardoso, por sua vez, adota uma postura semelhante à das suas colegas de profissão. No cinema, recorde-se, a guerra foi maioritariamente vista de um ponto de vista masculino: do realizador, que documenta ou ficciona sobre determinada ação; ou do soldado que combate, que abandona a família e que se sacrifica em nome de valores que poderão ou não ser os seus, transformado em personagem central. No entanto, *A costa dos murmúrios*, que a cineasta estreou em 2004, é um filme de guerra. Mas é também um filme de mulheres, resultante da adaptação de um romance literário de Lídia Jorge por Margarida Cardoso, com duas personagens femininas na centralidade da trama. Não obstante, se em todos estes filmes, a marca feminista nos parece evidente,

não será menos evidente o desconforto suscitado pela designação entre as suas realizadoras. As respostas são concordantes, num sentido de não se afirmarem como realizadoras feministas: “Feminista não, eu sou é feminina!”, como acabam por, de uma ou de outra forma, constituir a sua autodefinição.

Considerações finais

A unanimidade da reação permite-nos chegar a algumas conclusões. Para estas mulheres, é prejudicial que a sua arte seja encarada de uma forma tão restritiva, invisibilizando ou reduzindo todos os outros traços. A preferência pela designação “feminina” - a nosso ver muito mais subjetiva e polissémica - deverá, no entanto, constituir-se como objeto de análise. Por essa razão, questionamos: existirá uma “estética feminina”, como Silvia Bovenschen, em artigo homónimo, publicado em Setembro de 1976, procura antecipar? Procurá-la não implicará um aprofundar de estereótipos associados à feminilidade e à masculinidade, todos eles redutores, segundo o ponto de vista de Michel Foucault e Judith Butler?

Ecoando o paralelismo já realizado por Simone de Beauvoir no ensaio *O segundo sexo*, Silvia Bovenschen regressa, no artigo citado, à associação assumida entre uma perspetiva descritiva masculina e a verdade absoluta. No seu entender, o domínio da produção artística pelo género masculino terá originado uma inacessibilidade e estranheza relativas à outra metade da população, denunciada pelo carácter de exotismo a que muitos críticos votaram os (poucos e algo distantes entre si) objetos culturais produzidos por mulheres, ao longo da História. Na nossa opinião, outra consequência desta insuficiência natural, descrita mediante o uso do termo importado da linguagem economicista *deficit*, seria uma segregação dessa mesma produção num único género: uma escrita feminina, um olhar feminino, um traço feminino. Com a restrição, a indefinição multiplica-se: a escrita feminina será aquela que centra a sua atenção em mulheres fortes e determinadas, a que demonstra uma sensibilidade e capacidade de observação próprias de um género, ou a que constrói uma narrativa entrecruzada, pela sociologicamente instituída capacidade de realização multitarefas associada ao sexo feminino?

Tentando contrariar estereótipos e imagens pré-concebidas, Silvia Bovenschen considera que as eternas dualidades “recetividade *versus*

produtividade" e "sensibilidade *versus* racionalidade", associadas às diferenciações entre os sexos, não podem ser destruídas por mera justaposição. Segundo afirma, a imagem da mulher ligada à recetividade e à sensibilidade é tão utópica quanto a sua distanciação de comportamentos agressivos ou competitivos. Numa sociedade patriarcal, e compelidas pela necessidade de sobrevivência na mesma, Bovenschen defende que as mulheres terão que continuar a fazer uso deste último tipo de comportamento, resultando a obra produzida do vasto conjunto de vivências experienciadas: "A produção artística feminina ocorre através de um processo complicado que envolve conquista e reclamação, apropriação e formulação, bem como esquecimento e subversão." (Bovenschen 1976, 134)⁴

Por último, em resposta à questão com que intitula o seu próprio artigo, a autora relembra que a arte tem sido produzida essencialmente por homens, consequentes responsáveis pela fixação dos seus padrões de avaliativos. Nesta perspetiva, considera urgente e fundamental que se reconheça o terrível efeito causado pela deformação cultural e histórica na supramencionada subjetividade feminina, pelo que se questiona: "Poderão as mulheres 'ser apenas mulheres', reduzidas ao elemento Ser?" (Idem, 119)⁵

A sua conclusão é tendencialmente negativa, tendo em conta que os meios de expressão artística não foram originalmente criados por mulheres, nem sequer escolhidos por estas, o que dificulta a elaboração e desenvolvimento de uma estética feminina. Tentar descobri-la, no sentido de identificar um tema comum ou um olhar feminino no cinema, equivale a catalogar e a seccionar todo um vasto conjunto de obras de arte que têm sido produzidas sobretudo ao longo das últimas décadas. Buscar uma estética feminina é assim, no nosso entender, um processo que ultrapassa a canonização de traços identitários comuns, excludentes, estereotipados e socialmente rígidos. Buscar esta mesma estética equivale a reconhecer a possibilidade de uma troca de experiências (noção tão cara aos estudos sobre mulheres por englobar, em si, subjetividade, sexualidade, corpo, educação e política), e a partilha de uma estrutura prático-inerte, essa sim, comum a todas as mulheres.

⁴ Tradução da autora. Versão original: "Feminine artistic production takes place by means of a complicated process involving conquering and reclaiming, appropriating and formulating, as well as forgetting and subverting."

⁵ Tradução da autora. Versão original: "Can women just 'be women', reduced to some elemental Being?"

Referências bibliográficas

Bovenschen, S. 1976. "Is there a feminine aesthetic?". *New German Critique*, 1.

Johnston, C. 1973. *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television.

Johnston, C. 1982. "The subject of feminist film theory/practice". *Screen*, 21.

Filmografia

Cardoso, Margarida. 2004. *A costa dos murmúrios*.

Nordlund, Solveig. 2002. *Aparelho voador a baixa altitude*.

Ruivo, Catarina. 2008. *Daqui p'rá frente*.

Rutler, Monique. 1992. *Solo de violino*.

O EXPERIMENTAL NO CINEMA BRASILEIRO: OMAR, FERREIRA E BRESSANE

Guiomar Ramos¹

Resumo: O Cinema Experimental no Brasil pode ser localizado a partir de um momento isolado, com o filme *Limite*, de Mário Peixoto, em 1930, e depois com *Pátio*, curta-metragem de estreia do diretor Glauber Rocha, em 1959. Através do Cinema Novo temos propostas de uma narrativa não linear, alegórica, e a ruptura com os filmes de estúdio dos anos 1950, mas podemos dizer que é a partir do Cinema Marginal que se configura o momento ideal para a produção alternativa. Hoje, tempo do digital e das novas mídias, o que poderia ser chamado de audiovisual experimental no Brasil? Quero pensar a produção atual de Carlos Adriano, Cao Guimarães, Bressane e Arthur Omar, (esses dois últimos permanecem na ativa até hoje), a partir da análise de três filmes dos anos 1970: *O Insigne Ficante*, (1979), de Jairo Ferreira, *O anno de 1798* (1975), de Arthur Omar e *A família do barulho* (1970) de Júlio Bressane. Esses filmes alegóricos/metafóricos/paródicos, com características autobiográficas e ao mesmo tempo políticas, servem como baliza para uma reflexão sobre o significado do que pode ser a vanguarda contemporânea. Para aprofundar alguns critérios de identidade com o experimental, vamos fazer referência a teóricos como Ismail Xavier, Dominique Noguez e P. Adams Sitney, como também trazer o pensamento dos próprios diretores: Arthur Omar e, principalmente Jairo Ferreira, que tinham essa preocupação em identificar e refletir sobre o tipo de cinema realizado.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, Cinema experimental, Análise fílmica, Cinema marginal.

Contacto: guiomarramos@yahoo.com.br

Será apresentado aqui a análise de três filmes brasileiros, realizados nos anos 1970: *O Insigne Ficante*, (1979), de Jairo Ferreira, *O anno de 1798* (1975), de Arthur Omar e *A família do barulho* (1970) de Júlio Bressane. A análise desses filmes se insere em uma pesquisa maior que desenvolvo na ECO/UFRJ: "Da dimensão do experimental na produção audiovisual brasileira contemporânea". Tendo como base a filmografia dos anos 1970 e a bibliografia

¹ Guiomar Ramos é doutora em cinema pela USP, professora adjunta da ECO/UFRJ, coordenadora do Cinerama: cineclube da praia vermelha. Pesquisadora nas áreas de audiovisual com foco em cinema experimental e documentário, é autora do livro *Um cinema brasileiro antropofágico?(1970/74)*. É curadora de mostras de filmes e documentarista: *Café com leite (água e azeite?)* e *Pixador*.

já existente sobre essas produções, almejo criar um vocabulário mais consistente para rever o cinema contemporâneo com tendência experimental, buscando um diálogo com uma possível tradição de vanguarda no cinema brasileiro.

A vanguarda no Brasil

Pode-se dizer que existem filmes de vanguarda em nosso cinema? Será que existe uma tradição do experimental no audiovisual brasileiro? A ideia de experimental está para sempre ligada a um momento específico, isolado, na história da cinematografia brasileira, com o filme *Limite*, de Mário Peixoto, em 1930. Depois com *Pátio*, curta-metragem de estreia do diretor Glauber Rocha, em 1959, pode-se apontar para uma realização experimental. No Cinema Novo temos propostas de uma narrativa não linear, alegórica, e a ruptura com as produções de estúdio dos anos 1950, mas a alegoria surge aí como uma forma de síntese, elemento organizador na busca por um diagnóstico de nação, questão premente nos anos 1960. O que não acontece de forma tão evidente no Cinema Marginal, onde a figura de linguagem escolhida como recurso narrativo é a paródia, ainda com o foco nacional mas aqui usada de forma mais livre e independente de uma ligação com o contexto político. Nesse sentido, é possível se pensar no Cinema Marginal como o momento ideal para uma produção alternativa.

Breve contextualização dos três diretores

Júlio Bressane, junto a Rogério Sganzerla foi o grande representante do cinema marginal. Começou a fazer cinema como assistente de direção de Walter Lima Júnior, em 1965. Em 1967 estreou como diretor com *Cara a cara*, ainda considerado como pertencendo ao Cinema Novo, o filme foi selecionado para o Festival de Brasília. Em 1970 fundou a Belair Filmes, em sociedade com Rogério Sganzerla, produtora que iremos mencionar mais adiante. Mantem uma carreira sólida em termos de um cinema de constante renovação, sempre à margem dos padrões comerciais. Depois de um intervalo de quatro anos desde *A erva do rato* (2008), retorna a um pequeno circuito comercial em 2012, com *O batuque dos astros*, sobre Fernando Pessoa, e o autobiográfico, *Rua Aperana 52*.

Arthur Omar é um artista brasileiro múltiplo, com presença de destaque em várias áreas da produção artística contemporânea. Nos anos 1970 realiza em película o que ele mesmo denomina como antidocumentários, *Congo, O anno de 1798 e Triste trópico* e outros como *Tesouro da juventude, Vocês, Música barroca mineira e O som ou o tratado de harmonia*. Buscando uma linguagem experimental recusa o cinema como suporte único para seus impulsos de expressão parte o vídeo e outras invenções no âmbito da fotografia e das instalações em galerias de arte, participa de bienais e é considerado também como artista-plástico. Produz em 2011, *Cavalos de Goethe*, a partir de imagens do Afeganistão, onde realiza experiências com a distensão do tempo, buscando o que chama de ultrarrealismo.

Jairo Ferreira, falecido em 2003, é jornalista, cinepoeta e escritor. Nos anos 1960 foi coordenador do Cine Clube Dom Vital e crítico de cinema do jornal da colônia japonesa *São Paulo Shimbun*, acompanhando boa parte do movimento do Cinema Marginal. Depois torna-se crítico da *Folha de São Paulo*, 1976-80, e do *Estado de São Paulo*, 1988-90, além de colaborar com revistas como *Filme Cultura* e *Artes*, e de editar a revista *Metacinema*. Realiza quase todos seus filmes em Super 8, muitos curtas e dois longas *O Vampiro da Cinemateca* e *O Insigne Ficante*. Sua obra reflete sua vivência como crítico e amante do cinema brasileiro. Lança em 1986 o livro "Cinema de Invenção", no qual aponta para a obra de cineastas que considera experimentais, como Glauber Rocha, Carlos Reichenbach, Julio Bressane, Rogério Sganzerla e muitos outros.

Parto então da análise desses três filmes, apontando para três recorrências que podem nos ajudar a caracterizar o cinema experimental brasileiro. A identificação dessas obras com uma produção de baixo-orçamento, com uma linguagem do tipo alegórica e com a presença do formato documentário. A primeira recorrência, foi levantada pelo crítico francês Dominique Noguez, em *Eloge du cinéma expérimental*, aponta como determinante do barateamento desses filmes, a utilização de suportes mais baratos e mais fáceis de manejar, como o 16mm e também o Super 8, a circulação em lugares diferentes do cinema padrão, como os cine-clubes, museus, festivais, universidades, etc. O não-compromisso com a exibição comercial geraria uma linguagem mais livre,

marcada por uma oposição entre o Subjetivo e o Objetivo, o que resultaria em um tipo de cinema Poético.

A linguagem do tipo alegórica foi bastante trabalhada por Ismail Xavier, para caracterizar um tipo de produção brasileira não-realista, presente no Cinema Novo, principalmente em Glauber Rocha, em seu livro *Alegorias do Subdesenvolvimento*. Ao falar da interpretação alegórica que tem o nacional como noção de referência, como forma de atingir a compreensão total, aponta para a teleologia histórica como baliza; ao analisar a segunda fase de Glauber a partir de *Terra em transe* e filmes marginais como *O bandido da luz vermelha*, *Matou a família e foi ao cinema* e *Bang bang*, o autor destaca a negação desse processo.

Nos anos 60 a ordem do tempo se pensou primeiro como certeza da revolução. A alegoria apresenta uma textura de imagem e som descontínua mas pensa a história como teleologia, assume o tempo como movimento dotado de razão, finalidade, em direção a um telos. Refiro-me a *Deus e o diabo na terra do sol*, filme no qual o telos é a salvação e o alçar a um mundo melhor é a vocação da humanidade. (...) A partir de filmes como *Terra em transe* as alegorias se fizeram expressões encadeadas da crise da teleologia da história ou de sua negação mais radical (...) afirmam uma anti-teleologia como princípio organizador da experiência. (Xavier 2012, 34-35)

Destaco ainda a presença de um viés com o documentário, evidenciada com o antidocumentário *O anno de 1798* e *O Insigne Ficante*, mas também presente de outra maneira em *A família do barulho*.

O tipo de produção e bitola representativo do que se pode chamar como Cinema Alternativo traz questões interessantes ao relacionarmos com o Cinema Marginal ou mais especificamente com os filmes aqui estudados. *A família do barulho*, realizado em 1970, aponta para uma fase da produção de Bressane mais condizente com o que Noguez determina como característico à produção experimental: equipe pequena, exibição em museus, cine-clubes ou universidades. Realizado pela Belair, produtora em sociedade com Rogério Sganzerla e Helena Ignez, (a atriz, companheira de Sganzerla e ex-mulher de Bressane, já fazia parte de produções anteriores à existência da Belair). A equipe contava ainda com Renato Laclete como fotógrafo, e como atores, além de Ignez, Maria Gladys, Kleber e Guará, que além de ator, se revezava nas funções de assistente de direção, assistente de fotografia, cenógrafo e técnico

de som. O reconhecido ator Grande Otelo, também aparece neste e em outros filmes de Bressane. A produtora durou quatro meses, depois disso, os diretores se autoexilaram na Europa, fugindo da ditadura. Apesar da dimensão visivelmente caseira, se comparada com a primeira fase do Cinema Marginal, *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos*, entraram em cartaz em muitas salas de cinema e tiveram rendimento de bilheteria, *A Família do barulho* foi realizada em 35mm, bitola de filme comercial. *O anno de 1798* segue mais à fundo esse padrão estipulado por Noguez. Um mesmo trecho de imagens de arquivo de cunho jornalístico, *takes* de objetos diversos, *travellings* sobre estátuas do Museu de Arte do Rio de Janeiro, alguns quadros clássicos, a performance de uma dançarina, dão a ideia de um filme de fundo de quintal. Imaginário também presente pela utilização, como elemento de cena, de uma camisa pendurada no varal sobre a qual será ateadado fogo no plano final. A escolha de 35mm como bitola para este filme e para quase todos outros realizados em película, contrasta bastante com o tipo de produção de baixíssimo custo. *O Insigne Ficante* realizado em Super 8, (com exceção de *Nem verdade nem mentira* (1979), de em 35mm, e do vídeo *Metamorfose ambulante*, 1992), suporte bem mais barato que 16mm e 35mm – é mais condizente com o tipo de produção apontado como experimental. A produção de Jairo pode ser vista como do tipo filme-diário, com a presença física do diretor frente à câmera registrando em seu cotidiano o universo cultural à sua volta.

A segunda questão relacionada aqui à alegoria presente nesses filmes, vai ser apontada a partir da presença de um todo alegórico construído através da utilização da paródia. A partir do fragmento paródico e de uma pluralidade de focos, podemos decifrar/interpretar, a mensagem alegórica.

No filme de Bressane, a paródia é construída através dos tipos muito escrachados, representados de forma propositalmente amadora, formado por Helena Ignez, Maria Gladys, Guará e Kleber Santos. Figuras que nos remetem ao tipo do gangster, do malandro, da mulher da vida, da odalisca ou de uma família qualquer. Existe uma paródia ao próprio cinema brasileiro, à Chanchada, esta já parodiava o cinema de gênero americano. A presença de Grande Otelo e também o título, nos remete à filmes da Chanchada, como *Um caçula do barulho*, com o próprio Grande Otelo e Anselmo Duarte, pela Companhia Cinematográfica da Atlântida, em 1949. Ou ao filme *Here Come the*

Nelsons, com Rock Hudson, 1952, título que foi traduzido para exibição no Brasil como *A família do barulho*. Inspirado pela Chanchada, Bressane carrega no tom debochado, no embate dos atores com base no improviso. Algumas marchinhas como "O trevo das quatro folhas", cantado por João Gilberto são colocadas inteiras, acompanhadas da performance dos atores que param para dançar e usufruir a música. Clichês de música sinfônica como Berlioz, trazem um falso clima de suspense. As cenas chanchadescas são articuladas junto a filmes de família (do próprio diretor) e a fotografias de momentos da política brasileira. As fotos de material de arquivo ou dos filmes de família, apontam para a presença séria do documentário. Nessa relação o filme consegue um efeito crítico agressivo e mordaz à família burguesa e à classe média brasileira.

Em *O Anno de 1798*, a paródia ao fazer fílmico do tipo documental é evidente desde o início. O próprio diretor considerava este filme, junto a *Congo*, de 1972 e *Triste trópico*, de 1974, como um antidocumentário. A paródia ocorre na maneira pela qual Omar trabalha a imitação da voz *over* tradicional de um documentário padrão, representado por alguns documentários cinemanovistas, como os produzidos por Thomas Farkas entre 1965/66, lançados com o nome de "Brasil Verdade": *Viramundo*, *Subterrâneos do futebol*, *Nossa escola de samba*, e *Memórias do cangaço*. O filme Investiga um fato histórico conhecido como a Revolta dos alfaiates, tentativa de libertação do Brasil do jugo português, nos moldes da Inconfidência mineira, mas muito menos reconhecida. A insurreição, apesar de contar com revoltosos da alta sociedade bahiana, grande parte eram nobres que iam estudar na França e Portugal, e tiveram contato com a revolução francesa, somente quatro alfaiates e mulatos, chegaram à pena capital por enforcamento. É através do nome e sentença desses quatro revoltosos que o documentário faz sua crítica. Essa voz *over*, paródia da voz documental, descreve o levante histórico, e vai sendo complementada por imagens de quadros, estátuas, corredores, portas e janelas do Museu de Arte do Rio de Janeiro, a performance de uma negra que dança. Intertítulos anunciam os nomes dos quatro alfaiates envolvidos no levante histórico. A voz *over* masculina mantém uma tonalidade grave, pausada e didática, acrescentando ao conteúdo histórico a inserção de informações aleatórias ou absurdas.

A voz *over* anuncia a eclosão da revolta, seguida de imagens chocantes de uma operação de parto cesariana; quando temos a informação de que os rebeldes tiveram seus corpos esquartejados, por ordem da Rainha Maria I, vamos rever essas imagens da operação cesariana colocadas de trás para diante: o bebê vai sendo empurrado para dentro da barriga da mãe. A paródia, que parecia estar propondo a destruição de todo o sentido pelo escracho e o nonsense, acaba por construir a imagem do fracasso desse levante histórico através da representação literal da ideia de que a Revolta dos Alfaiates, foi uma insurreição que nasceu de maneira forçada, através da operação cesariana, o resultado de seu fracasso é o retorno desse fruto: vemos o bebê ser empurrado de volta para o útero realçando o aspecto visceral da cena. A seguir, uma camisa pendurada em um varal é incendiada. Ao fragmentar e parodiar seu conteúdo, o diretor simula anular completamente sua compreensão, mas consegue manter como resultado a força do tema histórico/político. Esse processo serve como base para a criação de seus novos filmes. Nos anos 1980, com *Música barroca mineira* (1981) e *O som ou o tratado de harmonia* (1984), Omar aborda temas como, a escola barroca de música que floresceu em Minas Gerais no século XVIII ou o fenômeno sonoro, explorando as relações possíveis entre som/imagem, mas aí sem estar em confronto direto com o documentário mais clássico.

A paródia em *O Insigne Ficante*, (retoma o formato crítico-afetivo-citativo do longa, realizado dois anos antes, *O Vampiro da Cinemateca*), se dá na forma como o próprio diretor coloca-se frente a sua câmera, muitas vezes se autofilmando, munido de um pequeno microfone, imita em tom de reportagem urgente, no sentido de apaixonada, o seu pensamento crítico sobre a literatura, as artes e o cinema. Realizado entre os anos de 1977 e 1980, apresenta uma síntese através da presença do corpo e voz de Jairo sobre o que seria o cinema de invenção no Brasil: este até o final da década, ainda mantinha articulada uma proposta de identidade com a cultura e o cinema mundiais. Falando com tom incisivo ou imitando e distorcendo a voz, Jairo adentra o quarto do amigo e crítico de cinema Inácio Araújo em Paris, em tom de brincadeira e intimidade, lê um trecho de Ezra Pound, de seu conhecido livro *ABC da literatura*, fonte de inspiração para a crítica de Jairo: “existem os inventores, os mestres, os diluidores, os fazedores de moda”. E os grandes mestres são citados: Borges,

Bressane, Orson Welles. Em sintonia com Sganzerla, Jairo mostra trecho da *Guerra dos Mundos*, via seu filme *F for Fake*; e em sintonia com Bressane e a chanchada, vemos o diretor nos bastidores de *O Gigante da América*, nos estúdios da Cinédia. Outra forma de paródia se dá quando o diretor após passar por São Paulo e Bahia, desemboca em Belo Horizonte e numa mesa de bar, apresenta um rapaz que munido de microfone se autodenomina como sendo o sr. “Experimental de Souza”, que entrevista o grupo de artistas ao seu redor, entre eles, a conhecida atriz de Bressane e Sganzerla, Maria Gladys, perguntando sobre definições para o que seria o Cinema Experimental. Na sequência que antecede o final do filme, Jairo afirma a relação com sua obra anterior, dizendo: “É a Necrópsia do *Vampiro da Cinemateca*, Insigne, por isso mesmo, ficante...o Insigne fica, o Vampiro morre no sol de Guarujá”. Também cita a relação direta com a tradição do experimental no Brasil, vemos as imagens do mítico *Limite*, na época, recém-restaurado.

Conclusão

Pudemos averiguar nesses três filmes características próprias ao cinema experimental como a produção de baixo orçamento e a opção por uma linguagem não/realista, com a utilização do recurso da colagem, almejando uma interpretação do tipo alegórica. No caso de Omar e Bressane a opção pelo 35mm, destaca uma identidade com um tipo de cinema que previa um circuito maior de projeção inclusive em festivais, onde muitas vezes o 16mm, e com certeza o Super 8, não eram aceitos. A interpretação do tipo alegórica, recurso típico do Cinema Novo, se alcança aqui através da paródia. A alegoria, mesmo advinda desse tom farsesco, mantém a experiência do Nacional como centro de interesse. A imitação exagerada/avacalhada, chega ao grotesco na obra de Bressane, na caracterização dos atores, na postura ousada dos corpos frente à câmera. Em Omar, a paródia se constrói na imitação do documentário, onde a história é interpretada a partir do choque e da incorporação ousada de imagens de arquivo. Cenas de uma operação cirúrgica interligadas a um relato histórico, permeado de interferências estranhas ao texto original dão a dimensão do nacional. Em seu filme Jairo imita, cita, declara, impressões críticas sobre a cultura e o cinema brasileiro procurando sintetizar o que seria o cinema brasileiro do ponto de vista experimental.

A brincadeira e alegria acabam por ter um tom dramático em *A família do barulho*, com a imagem fixa de Helena Ignez cuspiendo sangue sob o impacto da música de Villa Lobos; em *O anno de 1798* assume um fim radical com a performance de uma camisa pegando fogo ao som de Led Zeppelin; em *O Insigne Ficante*, a citação paródica ao sr. Experimental de Souza torna-se séria com a citação a nossa maior obra, o filme *Limite*.

A paródia aparece sempre como um exercício da autorreflexividade onde temos a referência ao documental, como forma mais livre de construção fílmica e montagem.

Referências bibliográficas

- Bernardet, Jean-Claude. 2003. *Cineastas e imagens do povo*, 2.^a edição. São Paulo: Companhia das Letras.
- Borges, Luiz Carlos R. 1983. *O cinema à margem, 1960-1980*. Campinas: Papirus.
- Bressane, Júlio. 1996. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago.
- Bressane, Júlio. 1996. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago.
- Ferreira, Jairo. 2000. *Cinema de invenção*. São Paulo: Editora Limiar.
- Machado Jr., Rubens. 2005. *O cinema experimental no Brasil e o surto superoitista dos anos 70*. In: Axt, Gunter; Schüler, Fernando (Orgs.). *4Xs Brasil: Itinerários da Cultura Brasileira*. Porto Alegre: Artes e Ofícios.
- Noguez, Dominique. 1979. *Eloge du cinéma expérimental*. Paris: Centre Pompidou.
- Omar, Arthur. 1978. "O antidocumentário, provisoriamente". *Revista Vozes* 6: 405-418.
- Ramos, Fernão. 1987. *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Vieira, João Luiz. 1995. "From High Noon to Jaws: carnival and parody in brazilian cinema". In *Brazilian Cinema*, editado por Randal Johnson e Robert Stam. Nova York: Columbia University Press.
- Vieira, João Luiz . 2000. "Chanchada and the aesthetics of garbage". Paper apresentado na conferência anual da Latin American Studies Association, Miami, 16-18 de Março.
- Xavier, Ismail. 2012. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naif.

**O SUBTERRÂNEO CONTRA A ALTURA
EM OS VERDES ANOS, DE PAULO ROCHA
E EM SANGUE DO MEU SANGUE, DE JOÃO CANIJO**

Liliana Cristina Vidais Rosa¹

Resumo: Proponho-me fazer uma análise dos filmes *Os Verdes Anos* (1963) e *Sangue do meu Sangue* (2011) a partir de uma análise formal que privilegia o elemento arquitetónico dos filmes, ou seja, a partir da relação entre as personagens e o *décor*.

Em *Os Verdes Anos*, embora Ilda e Júlio partilhem da mesma raiz social, estão apartados por uma arquitetura que se lhes impõe, pelos espaços que habitam. Júlio habita o nível raso do espaço urbano, enquanto Ilda habita o nível médio. Se na cave da oficina de sapatos Júlio é dominado por um espaço que lhe dificulta os movimentos e por uma "(...) visão determinada pela esquadria retangular e horizontal da janela que fica ao nível da rua" (Fonseca 2004, 270), Ilda domina o espaço urbano com ligeireza e à vontade. Em *Sangue do meu Sangue*, também Cláudia e Alberto estão separados pelos espaços que habitam. Se a Alberto está associado o conforto da sua ampla moradia e a frequência de hotéis luxuosos, Cláudia move-se pelas minúsculas divisões de uma pequena casa situada no bairro Padre Cruz, em Lisboa. Em simultâneo com os planos da ação no interior da casa, o plano do som reforça esta enclausura espacial através dos diálogos em *voz-off* (que advêm dos familiares de Cláudia numa outra divisão ou dos vizinhos no exterior da casa).

Palavras-chave: subterrâneo, altura, cinema português.

Contacto: lcvrosa@gmail.com

Este *paper* debruça-se sobre os filmes *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha e *Sangue do meu Sangue* (2011), de João Canijo, a partir de uma análise formal que privilegia o elemento arquitetónico. Com base na relação entre as personagens e o *décor* procura-se responder à seguinte questão: como pode ser

¹ Doutoranda na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É bolsista da FCT e prepara a sua tese de doutoramento sobre a tragédia e a contemporaneidade no cinema de João Canijo, sob a orientação do Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro. É membro associado da unidade de investigação IFL – Instituto de Filosofia da Linguagem da FCSH da Universidade Nova de Lisboa.

feita uma leitura de ambos os filmes de uma luta que o subterrâneo trava contra a altura e como é que pode ser associado o subterrâneo às personagens Júlio em *Os Verdes Anos* e Cláudia em *Sangue do meu Sangue*?

Antes de mais, importa salientar que para inscrever cinematograficamente a relação entre as personagens e a cidade, Rocha recorre à utilização de planos apertados (como por exemplo na sequência da Cidade Universitária). Como afirmou João Bénard da Costa “a visão de Portugal, ou de Lisboa, como espaço claustrofóbico, sem saídas, onde tudo se frustra e tudo se agoniza (numa morte branda) é pela primeira vez dada no filme de Rocha (...)” (Costa *apud* Baptista 2005, 178).

Em termos de formulação estética, *Os Verdes Anos* também revoluciona pela nova forma de discurso repleto de subentendidos que escapam aos cortes da censura. Embora este filme esteja assente na já conhecida sociedade estratificada e hierarquizada, tal é vista pelo lado dos serviçais e como Areal salienta “(...) os invisíveis do cinema, sempre presentes mas secundários (...)” (Areal 2011, 392). Por outras palavras, essa sociedade é encarada sob o ponto de vista dos novos protagonistas, uma criada de servir e um sapateiro que veem da província para experienciarem a cidade (Ibidem). Esta mudança de eixo é uma novidade do filme, na medida em que estes novos protagonistas determinam uma classe intermédia entre o camponês e o burguês, constituída por migrantes do campo que procuram referências na cidade (Ibidem, 392-93). Uma classe que não pertence ao mundo camponês e nem ao mundo burguês, mas que se situa numa zona de enormes transformações sociais, onde as identidades se diluem entre a absorção das referências do espaço citadino e o enraizamento das referências do espaço de origem provinciano. Ainda no que diz respeito ao espaço citadino, este é revelado pelos trajetos das personagens, ou seja, é um espaço sempre habitado, mas que dá a ver, como Baptista afirma

(...) uma cidade agora não apenas moderna mas inevitavelmente modernista: como nos novos bairros residenciais da zona oriental da cidade ou nos projetos de regime como a Cidade Universitária. No entanto, e ao contrário dos raros assomos da cidade moderna/modernista nos filmes portugueses das décadas anteriores, a modernidade social e arquitetónico-urbanística da cidade é encenada (...) como palco de um conflito social que se exprime cinematograficamente pela segregação ostensiva dos protagonistas dos espaços e das vivências da cidade burguesa (Baptista 2005, 181).

No que diz respeito aos protagonistas, Ilda (Isabel Ruth) e Júlio (Rui Gomes), apesar de partilharem da mesma raiz social, estão separados pela arquitetura, ou seja, pelos espaços que habitam (Fonseca 2004, 270). Júlio habita o nível raso do espaço urbano, enquanto Ilda habita o nível médio e, como Fonseca observa “Júlio está indissolúvelmente ligado às caves (a sapataria) e a sua visão é determinada pela esquadria retangular e horizontal da janela que fica ao nível da rua” (Fonseca 2004, 270). Mas se na cave da oficina de sapatos Júlio é dominado por um espaço que lhe dificulta os movimentos, Ilda domina o espaço urbano com ligeireza e à vontade (Fonseca 2004, 270). Enquanto Júlio se deixa engolir pela cidade, Ilda adapta-se completamente a esta, pela forma como circula livremente.

É ainda de salientar que o plano médio em que Ilda habita é também o plano em que ela procura absorver as referências que lhe aprazem, é o plano em que ela ensaia outra identidade (Ilda senta-se no sofá da patroa e vê desfiles de moda na televisão; ela própria desfila para Júlio com as roupas da patroa). Apesar de todas as evidências de uma mulher adaptada ao espaço citadino e com grandes expectativas relativamente às oportunidades que a cidade lhe pode oferecer, por exemplo, como costureira (longe da sua madrinha para a qual tinha de trabalhar de graça), a sequência da Cidade Universitária revela como Ilda tem consciência da sua condição social que lhe impede, entre outras coisas, de estudar (é o plano em que se vê Ilda do lado de fora das portas de um dos edifícios da Cidade Universitária). A consciência de Ilda é também o motor que a faz recusar o pedido de casamento. Ilda é o reflexo de uma mulher “emancipada” que não encara o destino do casamento como a condição primordial para alcançar o respeito e a honra dentro do contexto social. O crime que advém dessa recusa revela não só a incapacidade de Júlio enfrentar sozinho a cidade, mas também, a enorme resistência e incompreensão face a esta posição da mulher na sociedade moderna.

Como já foi dito anteriormente, Júlio está associado ao nível raso pelo facto de trabalhar numa oficina de sapatos onde entra curvado (porque o teto é muito baixo) e de onde avista os largos passeios de calçada através de uma pequena janela da cave cuja visão está ao nível da rua. No entanto, Júlio está associado ao nível raso não só pelos espaços que habita mas, também pelo tema referencial dos sapatos. Como Fonseca declara “Repare-se, aliás, que o

personagem é sempre associado ao tema pontuador dos sapatos, outra das referências ao ponto de vista raso que é o seu” (Fonseca 2004, 270). Tal pode ser constatado através dos planos em que observamos Júlio na cave (sapataria); através do plano picado em que se vê Júlio a esbarrar na lama quando tenta resgatar a camisola; através da surpresa (expositor de sapatos da patroa) que Ilda tem para mostrar a Júlio.

Se o plano da imagem remete o espectador várias vezes para o tema dos sapatos, o plano do som é o primeiro a fazê-lo, logo no início do filme. Em *voz-off* e a propósito da cidade Afonso (Paulo Renato) comenta “É preciso andar devagarinho com olho vivo e não cheirar os pés”. A importância do tema dos sapatos ou dos pés em *Os Verdes Anos*, em muito pode ser elucidado através de um texto, com o título “Le Gros Orteil”, de George Bataille, no qual o autor se refere ao grande dedo do pé como “a parte mais humana do corpo humano” (Bataille 1929-1930, 297), por ser a parte mais suja e por a sujidade fazer parte do homem. O pé é também a parte mais rasa do ser humano, pois é o plano mais baixo da verticalidade humana e é igualmente a base que nos mantém em contacto direto com a terra, com a lama (Bataille 1929-1930, 297).

Ainda no plano do som, note-se o comentário de Afonso em *voz-off* relativo ao romance entre o sobrinho e a Ilda “Quando a gente cresce e se faz homem, o romance é outro. É o romance de levantar a nossa vida. De a pôr bem alto, para que não a pisem”. Este apontamento vem reforçar a ideia sobre a existência de dois planos – o alto e o baixo; a ideia de que são planos opostos da condição humana e protagonistas de um conflito constante. Afinal o que é que Afonso pretende dizer? Segundo Bataille, no interior do corpo humano o sangue circula em igual quantidade do alto para o baixo e vice-versa. O problema está em olhar-se para a vida humana como uma elevação, na medida em que, com os pés dentro da lama e com a cabeça dentro da luz, os homens imaginam obstinadamente um fluxo que os elevem sem regresso dentro do espaço puro. O problema está em fazer-se a divisão de universos em inferno subterrâneo e em céu puro ou a conceção de que a lama e as trevas são os princípios do mal e de que a luz e o espaço celeste são os princípios do bem. De facto, para Bataille a vida humana comporta a angústia de ver um movimento que vai da imundice ao ideal e do ideal à imundice (Bataille 1929-1930, 297). É esta a inquietude do homem, a de saber que subsiste nele uma camada racional

e animal, simultaneamente. E como Bragança de Miranda defende “Na verdade, o mais arcaico continua o seu caminho subterrâneo nos escaninhos mais profundos da cultura” (Miranda 2008, 109-10).

É neste sentido que Júlio giza a certeza de que o subterrâneo e o arcaico continuam a existir na sociedade. Júlio é o invólucro de uma força que fervilha até eclodir. É sobre o obstáculo que essa força recai. Se inicialmente foi uma luta travada contra Afonso (este não é o exemplo do que Júlio ambicionava quando foi para Lisboa), é sobre Ilda que a luta se concretiza até ao culminar da tragédia. É Ilda que lhe nega a plena elevação (através da recusa do pedido de casamento), confinando-o ao subterrâneo.

Por tudo isto, a minha leitura sobre o filme conflui com a leitura de Fonseca quando este conclui que “*Os Verdes Anos* é um filme do subterrâneo contra a altura, é um filme sobre a ascensão e o mergulho. Não sou eu quem o diz é o plano da pedra lançada ao poço, é a cena do elevador de Santa Justa (...)” (Fonseca 2004, 271).

Se segundo Carolin Ferreira “(...) *Os Verdes Anos* não envelheceu por causa da sua aderência à realidade, principalmente no que diz respeito ao retrato da desigualdade social – representada de forma subtil e melancólica – que ainda não perdeu a sua validade” (Ferreira 2007, 111), tal validade pode ser confirmada em *Sangue do meu Sangue*. Este filme centra a sua atenção num bairro atual de Lisboa, o bairro Padre Cruz, e deixa trespassar um retrato da desigualdade social que ainda se faz sentir nos tempos que correm. Um retrato que é revelado não só pela narrativa do filme, mas sobretudo pela *mise-en-scène*, pela relação entre o *décor* e as personagens. Embora *Sangue do meu Sangue* seja um filme de ficção, João Canijo procura inserir a narrativa num ambiente muito próximo da realidade que pretende retratar. Naturalmente a “realidade” apresentada é sempre o resultado da sua visão sobre as margens citadinas atuais, nomeadamente os bairros sociais, os seus espaços e os seus conflitos.

Dos arrabaldes campestres de *Os Verdes Anos* passamos para a paisagem dos bairros sociais de Lisboa em *Sangue do meu Sangue*. Esses arrabaldes campestres dos anos sessenta com uma Lisboa em construção no plano de fundo escondiam ainda o que se tornou o verdadeiro palco de um desmesurado crescimento habitacional. Se em *Os Verdes Anos* a classe intermédia

caracterizada pelas enormes transformações sociais é constituída essencialmente por migrantes oriundos do campo que buscam referências na cidade, em *Sangue do meu Sangue* essa classe intermédia é constituída por pessoas oriundas de vários países estrangeiros, nomeadamente dos PALOP assim como as segundas e terceiras gerações desse movimento migratório do campo para a cidade das décadas anteriores. Tal como *Os Verdes Anos*, *Sangue do meu Sangue* aspira a uma leitura a partir da *mise-en-scène*. Assim como Ilda e Júlio em *Os Verdes Anos*, Cláudia (Cleia Almeida) e Alberto (Marcello Urgeghe), em *Sangue do meu Sangue*, estão separados pelos espaços que habitam. Se a Alberto está associado o conforto da sua ampla moradia e a frequência de hotéis luxuosos, Cláudia move-se pelas minúsculas divisões de uma casa situada num bairro social.

Em *Sangue do meu Sangue* parece que é a câmara que se ajusta ao espaço. Ao longo do filme e, sobretudo no que respeita à filmagem nos interiores, a arquitetura parece restringir o movimento da câmara (normalmente a utilização de planos fixos ou ligeiras rotações). A arquitetura impõe-se de tal forma na composição dos planos, que em muitos planos do filme as paredes dos interiores das divisões da casa parecem muitas vezes empurrar a ação para as margens da tela ou para fora-de-campo. Só para dar um exemplo, veja-se a sequência em que a Ivete (Anabela Moreira) fala com a Márcia (Rita Blanco) sobre os prédios novos, e esta última informa a filha Cláudia sobre a sua pretensão em ir viver com o Hélder (Fernando Luís).

Ainda no que diz respeito à arquitetura, ao longo do filme é facilmente detetado o desenrolar simultâneo de duas narrativas que coabitam um mesmo espaço: uma diz respeito às personagens Márcia e Cláudia, mãe e filha respetivamente; a outra diz respeito às personagens Ivete e Joca (Rafael Morais), tia e sobrinho. Estas relações de cumplicidade entre Márcia e Cláudia e entre Ivete e Joca são descortinadas não só pela relação entre as personagens mas, sobretudo, pela arquitetura da própria casa. Só para dar um exemplo: o plano em que Márcia e Cláudia estão na cozinha a discutir o envolvimento desta última com um homem casado. No mesmo plano podemos observar Ivete e Joca, no exterior, a discutir o comportamento incorrigível de Joca. Este plano fixo mostra em simultâneo o interior da casa através da janela da cozinha (onde se vê mãe e filha) e o exterior da casa (onde se vê tia e sobrinho). Esta estreita

relação entre o interior e exterior entre o dentro e o fora parece diluir as fronteiras que são as paredes da própria casa. No entanto, essas paredes estão tão presentes no filme que alertam constantemente para o espaço claustrofóbico que encerram. Para além do plano da imagem, também o plano do som reforça esta enclausura espacial através dos diálogos em *off* (que advém dos familiares de Cláudia numa outra divisão da casa ou da própria vizinhança).

Toda esta enclausura espacial determina o nível raso em que Cláudia habita, talvez não tão raso quanto a sua mãe, tia e irmão, pela promessa que ela representa: Cláudia é trabalhadora e é uma aluna dedicada. Se Ilda em *Os Verdes Anos* é impossibilitada de estudar, por causa da sua baixa condição social e também pelas condicionantes de género que advogam no período salazarista, Cláudia é a prova de que, nos tempos que correm, tal impossibilidade já não resulta dessas condicionantes. Cláudia é o reflexo das enormes mudanças das décadas anteriores para a atualidade.

Quanto a Alberto habita o nível médio/alto, não só por viver numa ampla moradia, frequentar hotéis luxuosos e deslocar-se em automóveis caros, mas também pelo que ele representa em termos de ascensão social. Note-se que em tempos, Alberto foi um dos habitantes do bairro e, atualmente é Professor de Cláudia no curso de enfermagem.

Se em *Os Verdes Anos* o culminar da tragédia assenta no assassinato de Ilda, em *Sangue do meu Sangue* tal não acontece por que Cláudia aceita o afastamento de Alberto, apesar da angústia. Quanto muito há um assassinato de um feto, uma anulação de um subterrâneo. Mas se de facto existe uma gravidez interrompida, fruto da relação incestuosa entre Alberto e Cláudia, tal é apenas subentendido pelo silêncio que trespassa nos planos finais em que Cláudia e Márcia veem ao encontro de Hélder. De facto, em *Sangue do meu Sangue*, a luta travada pelo subterrâneo contra a altura, parece ter sido abortada por Márcia. Afinal, Cláudia nunca chega a saber que esteve envolvida com o pai.

De acordo com a leitura dos filmes realizada até aqui, podemos concluir que as personagens estão associadas à dicotomia subterrâneo/altura de acordo com os espaços que habitam nos filmes: as personagens Júlio de *Os Verdes Anos* e Cláudia de *Sangue do meu Sangue* estão associadas ao nível raso, assim como as personagens Ilda de *Os Verdes Anos* e Alberto de *Sangue do meu Sangue* estão associados a um nível mais alto (médio, por assim dizer). É ainda de salientar

que a associação de Júlio ao nível raso é reforçada pelo tema pontuador dos sapatos.

Em ambos os filmes, a luta que se trava entre o subterrâneo e a altura corresponde sobretudo a uma incapacidade de Júlio em aceitar a recusa de Ilda ao seu pedido de casamento em *Os Verdes Anos* e a uma falta de conhecimento por parte de Cláudia relativamente ao facto de estar envolvida com o próprio pai em *Sangue do meu Sangue*. Se o primeiro culmina em tragédia com o assassinato de Ilda, o segundo culmina (subentende-se) na eliminação de um feto, fruto da relação incestuosa entre Cláudia e Alberto.

Referências bibliográficas

- Areal, Leonor. 2011. *Cinema Português. Um País Imaginado*. Lisboa: Edições 70.
- Baptista, Tiago. 2005. *Na minha cidade não acontece nada: Lisboa no cinema: anos 20 – cinema novo*, 167-84. Lisboa: Ler História.
- Bataille, Georges. 1929-1930. "Le gros orteil." *Documents*. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34421975n/date>. Acedido em 13 de Outubro de 2013.
- Coelho, Eduardo Prado. 1983. *Vinte anos de cinema português (1962-1982)*. Lisboa: Ministério da Educação: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Ferreira, Carolin Overhoff. 2007. "Os Verdes Anos." In *O Cinema Português através dos seus filmes*, editado por Ferreira, 103-12. Porto: Campo das Letras.
- Fonseca, M. S. 2008. "Os Verdes Anos." In *Textos CP*, Pasta 84, 269-71.
- Miranda, J. A. Bragança de. 2008. *Corpo e Imagem*. Lisboa: Nova Vega.

PAULO ROCHA, MANOEL DE OLIVEIRA E O DOURO: DOIS REALIZADORES E UM RIO SÓ

Filipa Rosário¹

Resumo: *O Rio do Ouro* (1998) de Paulo Rocha e *O Estranho Caso de Angélica* (2010) de Manoel de Oliveira correspondem a universos narrativos, imagéticos e míticos distintos que, no entanto, se irmanam por diferentes vias. Em ambos os filmes, a morte é central ao desenvolvimento da trama, centralidade essa que vem impor uma dimensão fantasmagórica transversal às obras. A tornar mais sólida a ligação entre elas, encontra-se o rio Douro, elemento visual que parece albergar, condensar e projetar algo invisível e misterioso.

O Douro pontua a obra de Oliveira desde os anos 30: *Douro, Faina Fluvial* (1931) fixa de forma irreversível a imagem do rio na filmografia do mestre – e no cinema português –, e *Aniki-Bobó* (1942), *Vale Abraão* (1993), *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), *Porto da Minha Infância* (2001) e *O Estranho Caso de Angélica* são apenas alguns dos seus filmes que recuperam posteriormente o elemento. Apesar de a presença do rio não ser tão constante na obra de Paulo Rocha, como afirma Augusto M. Seabra (2012), “Rocha foi um cineasta das águas”: *Mudar de Vida* (1966), *A Ilha de Moraes* (1982), *A Ilha dos Amores* (1984) e *O Rio do Ouro* (1998) comprovam-no.

Tendo como ponto de partida teórico a distinção que Martin Lefebvre apresenta entre cenário e paisagem (2006) – o cenário torna-se paisagem quando a atenção do espectador deixa de estar dirigida à ação para contemplar o seu espaço circundante –, procurar-se-á compreender que forças reconhecem os dois mestres no rio Douro, o modo como o retratam e de que forma edificam ambos as suas próprias paisagens.

Palavras-chave: Rio Douro; Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, água, morte.

Contacto: filiparosario@gmail.com

Os primeiros momentos de *O Rio do Ouro* (1998) de Paulo Rocha e de *O Estranho Caso de Angélica* (2010) de Manoel de Oliveira revelam mundos e

¹ Investigadora de Pós-Doutoramento no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade Lisboa, onde estuda a paisagem no cinema português dos últimos cinquenta anos. Doutorada em Estudos Artísticos pela mesma universidade, onde apresentou uma tese intitulada “*In a Lonely Place* – para uma Leitura do Espaço do *Road Movie* a partir da Representação da Cidade Norte-americana”.

estilos diferentes. Apresentam-se ambos no entanto e desde logo como tramas de amor e de morte em que o espaço geográfico – o rio Douro e as suas margens – detém uma centralidade narrativa dinâmica, no sentido em que ele é cenário, paisagem e personagem. Ou seja, habita-se, contempla-se e interage-se com ele.

Oliveira²

Em *O Estranho Caso de Angélica*, Isaac, um jovem fotógrafo interessado pelo cultivo da terra feito “à moda antiga”, fotografa uma rapariga morta de nome Angélica. Na primeira fotografia que lhe tira, ela abre os olhos e sorri-lhe. O episódio insólito deixa Isaac transtornado e nervoso, e cada vez mais. Isaac fica obcecado pela rapariga, vê-a, toca nela, chama por ela. Nestas aparições namoram, e o apaixonado jovem fotógrafo vai perdendo gradualmente a ligação ao real. Aliena-se mas nunca deixa de fotografar obstinadamente os trabalhadores nas vinhas da margem do Douro, parece estar à procura de algo que se prende com a terra e que pela fotografia acredita conseguir obter. A espiral de loucura de Isaac torna-se progressivamente mais tortuosa, terminando com a sua morte dentro do seu quarto.³

De uma maneira geral, Oliveira alinha-se com o protagonista. O realizador mostra o real-segundo-Isaac, com as suas assombrações e animações, e fá-lo sem o julgar. De facto, *O Estranho Caso de Angélica* não é um filme tenso, apesar de ser a história da loucura fatal de um homem. Existe uma distância simbólica entre a câmara e a personagem, que leva a que o espectador receba a história de uma forma serena, sem dramatismos. O estilo narrativo de Oliveira, económico, objectivo, direto, depurado, leva a que isso aconteça, e nesse sentido a banda sonora é crucial. O filme é pontuado por temas instrumentais ao piano que

² O centro do universo narrativo geográfico de Manoel de Oliveira é o Norte de Portugal. A cidade de Porto opera como ponto fulcral desse mundo que se expande, seguindo o caudal do rio Douro mas no sentido inverso à sua corrente. *Douro, Faina Fluvial* (1931), *Aniki-Bobó* (1932), *O Pintor e a Cidade* (1956), *Francisca* (1981), *Vale Abraão* (1993), *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), *Porto da Minha Infância* (2001) e *O Estranho Caso de Angélica* (2010) formam um grupo coeso na extensa filmografia do realizador. A ação destes filmes, que são estrutural e genologicamente bastante diferentes entre si, decorre sempre nas imediações do Douro, seja em território rural ou urbano. Isto é, Oliveira filma bastante noutros locais mas regressa sempre ao Norte, volta sempre para casa.

³ No momento da morte de Isaac, a câmara mostra (I) o jovem a levantar-se da cama, (II) a dirigir-se à varanda onde se encontra o espectro de Angélica, (III) a derrubar o médico. (IV) De seguida, o espectro do corpo animado do próprio Isaac abandona o seu corpo “real”, que cai inerte no chão, (V) junta-se ao de Angélica e, por fim, (VI) a imagem fantasmagórica do casal enamorado parte, voando pela janela, deixando para trás o mundo dos vivos.

surgem no plano não-diegético e que nunca cedem à dimensão obscura que anima toda a trama. Trata-se de uma sonata e uma mazurca de Chopin que não só impõem um afastamento simbólico da ação, como pelas suas características levam a que o espectador a apreenda com vigor e luminosidade, pois são temas lúcidos, vigorosos e luminosos, por vezes virtuosos.⁴

Se os temas de Chopin relembram o espectador de que há um narrador a comandar a experiência, os cantares dos trabalhadores da terra procedem de forma inversa. Surgindo do centro da esfera da ação, é natural que assim seja. Mas existe uma oposição de outra natureza entre estas duas dimensões acusmáticas que de certa forma explicitam a questão principal de *O Estranho Caso de Angélica*, e que é objectivada via Isaac e a sua obsessão fatal: tal como Isaac, Oliveira interessa-se pela imagem – o protagonista fotógrafo age como projeção do realizador no filme –, pela ligação à terra e ao passado.

A demanda de Isaac é a mesma de Oliveira, no sentido em que ambos procuram algo que parece estar escondido na paisagem, na vida dentro da paisagem. E de facto, o realizador retrata o trabalho rural tal como o protagonista o faz; as práticas dos dois confundem-se: há planos subjetivos da câmara que correspondem ao olho da câmara de Isaac. Nestes momentos de captação do real, os trabalhadores da terra fazem parte do espaço, parecem absorvidos por ela, são a paisagem. E por não recorrerem à maquinaria, parecem ainda mais contíguos à terra.⁵

A Isaac interessa retratar algo de um tempo que passou. Por seu lado, Oliveira constrói este filme sem definir concretamente a temporalidade da ação, encenando dessa forma um universo anacrónico. Adereços, guarda-roupa e interiores não parecem pertencer a um mundo com viadutos, gruas e camiões, mas aqui eles convivem entre si. É na contemplação da terra, do cenário natural, que ambos podem encontrar a temporalidade que lhes importa, pois o espaço é a condição crucial da paisagem mas aquilo que esta representa, aquilo que ela corporaliza é o tempo (Solnit 2002, 48).

⁴ Para além disso, estes temas são introduzidos em momentos-chave da narrativa: na apresentação do espaço, da trama e dos atores, nas transições entre atos e em momentos de contemplação. Pressente-se o engenho de Oliveira nestas alturas, ele, que ao contrário de quase todas as personagens do filme, não julga Isaac na sua louca experiência; antes apresenta-a desde o início de uma forma distanciada mas conivente, sóbria mas comprometida.

⁵ O lado documental do filme opõe-se de facto à força da narração que os temas de Chopin representam, mas a tensão agudiza-se sobretudo nos momentos de identidade entre personagem e realizador.

O Douro aqui deve ser entendido nesta perspectiva. Ele surge com a paisagem circundante: sempre o rio e a margem, aberta, em nada claustrofóbica. A primeira imagem do filme é um plano fixo e muito geral que capta uma margem do Douro, à noite, e que integra o próprio rio. O enquadramento do *establishing shot* surgirá várias vezes depois, de dia e de noite, pontuando a trama com algumas variações. Mas é da varanda do quarto de Isaac que o rio se insurge com calma e subtileza na esfera da motivação do protagonista. O quarto é geralmente filmado de frente para a varanda, que na maioria das vezes está aberta e por isso permite ao espectador ver a paisagem rural a que aquela moldura dá acesso. Por outras palavras, a vista é o ponto de fuga do quadro. É para lá que o olhar tende, e de facto Isaac, à medida que se vai perdendo na sua loucura, parece hipnotizado pela vista.

É também neste quarto de pensão que Isaac revela as fotografias que tira, lê, pensa, sonha e alucina, e sempre com o som do rio e a imagem do espaço intocado. Se no seu espaço privado e íntimo Isaac desenvolve as suas obsessões, no mundo lá fora tenta concretizá-las. No centro desta dinâmica, encontram-se as fotografias, que retratam e simbolizam essas mesmas obsessões. Existe mesmo, a dado momento, um *travelling* sobre as fotografias de Isaac, penduradas na corda enquanto termina o processo de revelação, em que Oliveira coloca literalmente no mesmo plano os retratos dos trabalhadores agrícolas em ação e o retrato animado de Angélica – precisamente, universos com tempos disformes. O Douro neste filme faz parte do cenário; ganha autonomia narrativa, transformando-se em paisagem, e adquire, com o desenvolvimento da história, propriedades fantasmagóricas, associadas a Angélica.

No seu quarto, com as portas da varanda abertas, Isaac interage com o espectro dela, que surge geralmente na varanda, associada à paisagem. Quando, num sonho, os dois amantes voam abraçados, sobrevoam o Douro, tocam na água e partem em direção ao céu, de onde observam ao longe a organização da terra, com o rio e margens. Esta paisagem é apresentada num plano aéreo: os dois contemplam o mundo visto de cima, numa cena invocadora de Méliès que corresponde a uma simbólica viagem sem retorno de Isaac.

Por seu lado, o último momento da cena final do filme mostra a dona da pensão onde Isaac ficava a fechar as portadas da varanda do quarto. Momentos

antes, o “espírito” dele havia levantado voo com Angélica em direção ao céu, e o seu corpo sido levado para fora da casa. A Senhora Justina é filmada de costas para a câmara, de frente para a varanda, e no quarto não há qualquer tipo de iluminação. O plano autorreflexivo declara o fim da história, e se a janela da varanda é moldura, o que fica da história corresponde ao que está para lá dela: o Douro e a sua margem intocada.

Os amantes, na morte, partem e desaparecem na paisagem, à qual pertencem.

Rocha

O Rio do Ouro (1998) de Paulo Rocha é também uma história de amor e morte. Mas aquilo que surge sóbrio, discreto e direto em *O Estranho Caso de Angélica* aqui impõe-se de uma forma expressionista, coral e melodramática. Os filmes distanciam-se não só pelo estilo: tal como o título sugere, o rio é mais do que central na narrativa de Rocha, ele é ubíquo.

O Douro aqui organiza o espaço narrativo. A ação decorre num lugarejo à beira-rio, a Barquinha, entre montes e escarpas, definindo desde logo o cenário da história como espaço fechado e claustrofóbico. Se no filme de Oliveira o espectador tem de procurar o lugar do rio na narrativa, aqui não é possível fugir-se dele.

De facto, o rio está presente na vida das personagens não só de uma forma pragmática e concreta, pois elas nadam, navegam, lavam e trabalham nas suas águas. Mas ele existe também de um modo mais abstracto: as cantigas, as orações, a mitologia ali presentes compõem-se por referências à sua força simbólica.

Paulo Rocha avisa o espectador nos primeiros momentos do filme de que se trata da “história de um grande e horrível crime”. No centro da história, encontra-se Carolina, António seu marido, Zé dos Ouros seu amante e Mélita a afilhada do casal. O filme é tenso desde o início, não só porque se apresenta enquanto narrativa trágica, mas porque dentro desta intrincada teia de personagens não existem ligações limpas, sem sentidos escondidos. A paisagem é tortuosa, e as personagens agem da mesma forma, mesmo que em graus diferentes. O passado pesa nelas, e todas parecem guardar segredos. Tudo neste universo parece estar prestes a implodir. Apenas António escapa à regra. É ele

que casa com Carolina, a solitária guarda-cancelas que por fim o matará, que torturará Mélita com mel e abelhas, e regozijar-se-á com o afogamento de Zé dos Ouros no fundo do rio.

Aqui, o espaço narrativo corresponde ao vale que o Douro atravessa. A câmara, mais solta que a de Oliveira, movimenta-se com autonomia: ela espreita e segue. Os planos-sequência captam com frequência cenas paralelas, e a câmara flui entre estas, criando um efeito de contração de espaço. Aquele espaço onde a natureza se manifesta em toda a sua pujança impõe-se assim enquanto submundo de onde não se consegue verdadeiramente sair. Até porque o filme não o permite, ele previne constantemente o espectador para a tragédia: a banda sonora é incessante na tarefa, mas mesmo as personagens alertam-se mutuamente. Neste sentido, o rio parece puxá-las para dentro de si. Se em Angélica, o rio é contido e atrai misteriosamente, aqui as personagens estão condenadas com violência àquele fundo de lama e de correntes – e de certa forma, já o sabem.

Há muita música em *O Rio do Ouro*. Ouve-se constantemente temas populares, seja durante práticas ritualizadas – enquanto se lava a roupa ou na festa da aldeia –, ou em momentos solitários das personagens, sobretudo da jovem romântica Mélita. Mas a música também está presente na zona acusmática não-diegética, quase como se de um eco do “real” se tratasse, até porque os temas que se escutam em *off* são os mesmos ou semelhantes àqueles presentes em campo. Desta forma, não só o espaço também se contrai por via do som, como uma dimensão operática da paisagem se expõe. Nesta dinâmica, o realizador enquanto mestre de cerimónias surge inquieto, há um movimento constante mas nunca nervoso, uma organicidade que projeta fluidez à imagem e ao som e que reflete algum deleite. O que no filme de Oliveira aparece como angular, distante e sereno, aqui torna-se ziguezagueante, mergulhado e quente.

O jogo musical entre zona diegética e não-diegética faz com que aquele espaço se edifique enquanto vitral, no sentido em que se torna difusa a origem dos temas, se provém das personagens ou da paisagem. E também por aí ela adquire uma força simbólica que de facto não existe no Douro de Angélica. Aqui, no rio do ouro, o estatuto das águas é mitificado por todas as personagens, reflete-se na linguagem, mas existe para lá de ambas. No filme de Oliveira, é Isaac quem reconhece essa força alegórica no rio, e ao espectador

cabe testemunhar à distância essa ligação fatal. Quando a Senhora Justina fecha as portadas da varanda do quarto de Isaac, depois da morte dele, a história fica encerrada, já não há fantasmas, nem projeções associadas ao Douro. Por outro lado, na obra de Paulo Rocha, o espectador vê confirmado o estatuto mítico do rio, associado à ideia de morte desde a abertura do filme. A história confirma a lenda, e esta resiste, permanecendo fora dela mas dentro do espectador. O último plano do filme mostra Mélita, no fundo do rio, a devolver a um cordão de ouro a Zé, o namorado. A câmara está dentro de água, não há tensão narrativa, há sim uma suspensão que fecha a história e que leva o espectador para dentro do rio, insistindo no gesto.

Referências bibliográficas

Solnit, Rebecca. 2002. *As Eve Said to the Serpent. On Landscape, Gender, and Art*. Athens: University of Georgia Press.

EL AUTORRETRATO URBANO DE MANOEL DE OLIVEIRA: *PORTO DA MINHA INFÂNCIA* COMO AUTOFICCIÓN

Iván Villarimea Álvarez¹

Resumo: Manoel de Oliveira le ha dedicado tres documentales a su ciudad natal: *Douro Faina Fluvial* (1931), *O Pintor e a Cidade* (1956) y *Porto da Minha Infância* (2001). El tránsito entre estas películas revela las transformaciones de Oporto a lo largo del siglo XX, así como los cambios en la mirada del propio Oliveira, que ha pasado de una posición objetiva y omnisciente hacia otra más subjetiva e implicada. *Porto da Minha Infância*, en concreto, regresa a lugares y encuadres que ya aparecían en las obras precedentes, pero esta vez adoptando una perspectiva autobiográfica: así, Oliveira explica ahora su relación con la ciudad en primera persona, abordando su pasado e identidad en términos de memoria. La intención de este artículo, por lo tanto, es analizar *Porto da Minha Infância* desde la perspectiva de la autoficción, estableciendo relaciones con aquellas películas que emplean un dispositivo similar dentro de la obra de Oliveira.

Palavras-chave: Autorretrato Urbano, Autoficción, Manoel de Oliveira, *Porto da Minha Infância*, Oporto.

Contacto: ivillarimea@gmail.com

El autorretrato es un género que sitúa al autor en el centro de su discurso sin seguir necesariamente una lógica narrativa. Su desarrollo dentro del cine de no-ficción procede del auge de las estrategias performativas durante los últimos cuarenta años en todos los campos de la no-ficción: por ejemplo, desde la década de los ochenta, el cine etnográfico se ha convertido en 'autoetnografía' o en 'etnografía doméstica' (ver Russell 1999, 275-314 y Renov 2004, 216-229), las convenciones del *direct cinema* estadounidense han evolucionado hacia una 'estética del fracaso' (ver Arthur 1993, 126-134), e incluso los documentales

¹ Iván Villarimea Álvarez es licenciado en periodismo y en historia contemporánea por la Universidade de Santiago de Compostela, y está a punto de terminar su tesis de doctorado en la Universidad de Zaragoza bajo el título de *The Representation of Urban Transformations in Documentary Film (1977-2010)*. Hace algo más de una década fue uno de los socios fundadores del Cineclub de Compostela, y desde entonces ha escrito varios artículos sobre la representación de la ciudad en el cine, y también ha co-editado el volumen colectivo *Memoria e identidade en el cine portugués del siglo XXI*. Desde 2013, además, co-dirige la revista digital *A Cuarta Pared*.

institucionales parecen cosa en los últimos años de cineastas dispuestos a contar su vida, como Manoel de Oliveira en *Porto da Minha Infância* (2001) o Terence Davies en *Of Time and the City* (2008).² Estos dos títulos, junto con otros como *News from Home* (Chantal Akerman, 1977), *Lightning over Braddock* (Tony Buba, 1988), *Roger & Me* (Michael Moore, 1989), *Les hommes du port* (Alain Tanner, 1995) o *My Winnipeg* (Guy Maddin, 2007), pueden ser considerados como 'autorretratos urbanos' dado que todos ellos son documentales performativos en los que el cineasta construye su propio yo en relación con su ciudad natal o de adopción. En estas películas, el espacio está siempre mediatizado por las experiencias personales que los directores han vivido allí, es decir, que se representa habitualmente como un 'lugar de memoria', tomando prestado el concepto del historiador francés Pierre Nora y llevándolo al terreno de la experiencia individual (ver Nora 1984, 1987, 1992).

El caso de *Porto da Minha Infância* se distancia de los anteriores ejemplos asociados con el documental social –en concreto, *Lightning over Braddock*, *Roger & Me* y *Les hommes du port*– para anticipar el enfoque lírico y ensayístico de los autorretratos urbanos más recientes –sobre todo *My Winnipeg* y *Of Time and the City*. Esta película, además, combina el recurso al metraje de archivo –la imagen real del pasado– con la práctica de la reconstrucción ficcional –la imagen del pasado según el presente– en secuencias en las que un actor interpreta el papel del joven Manoel de Oliveira. Esta decisión de puesta en escena lleva la película hacia el terreno de la autoficción, pero sin abandonar por ello el dominio documental. Oliveira, ante todo, documenta su relación con Porto desde la lógica de la memoria, explorando lo que podríamos denominar, tergiversando la famosa frase de John Grierson, como 'la falsificación creativa de la realidad'. Así, lo que importa en esta obra no es tanto lo que el cineasta recuerda –el paisaje urbano ya desaparecido, los acontecimientos del pasado, las emociones pasajeras, etcétera– sino la forma en la que lo recuerda.

Autorretrato del artista como anciano y como adolescente

La memoria se ha convertido sin duda en uno de los temas principales de la obra postmoderna de Manoel de Oliveira, pero este cineasta no la

² En ambos casos, estos documentales fueron encargados como películas oficiales de un mismo evento cultural, sólo que en diferentes ediciones: el primero para Porto Capital Europea de la Cultura 2001, y el segundo para Liverpool Capital Europea de la Cultura 2008.

entiende tanto como una colección estable de vivencias que se pueden recuperar con toda fidelidad, sino como una fuente incontrolable de inspiración para explorar su propio ser, su pasado y el imaginario histórico de su país. El tono de sus últimas películas está marcado por la *'saudade'*, un estado emocional que no es exactamente lo mismo que la nostalgia, la añoranza, la melancolía o la soledad, sino más bien la conciencia profunda de cualquiera de estos sentimientos. Un claro ejemplo sería la declaración de intenciones inicial de *Porto da Minha Infância*, en donde Oliveira admite implícitamente que podría no llegar a conseguir su objetivo: "*Recordar momentos dum passado longínquo é viajar fora do tempo. Só a memória de cada um o pode fazer. É o que vou tentar*". La memoria, por lo tanto, se entiende como una materia prima que alimenta la creatividad, dado que todo lo que el cineasta ya no sea capaz de recordar debe ser imaginado a través de la autoficción.

En su autorretrato urbano, Oliveira recurre a distintas técnicas y dispositivos para convocar a los fantasmas de su pasado, creando un palimpsesto visual en el que coexisten numerosos materiales: metraje de archivo del primer tercio del siglo XX, imágenes de *Douro Faina Fluvial* (Manoel de Oliveira, 1931), *Aniki Bóbo* (Manoel de Oliveira, 1943) y *O Pintor e a Cidade* (Manoel de Oliveira, 1956), vistas de Oporto a comienzos del siglo XXI, y por último reconstrucciones ficcionales de episodios significativos. La banda sonora, además, alterna un comentario en primera persona con pasajes de música clásica y canciones populares que refuerzan la dimensión emocional de las imágenes. El conjunto de todas estas estrategias trata de representar la lógica de la memoria asumiendo que ni las imágenes ni la narración son suficientes por sí mismas para evocar los paisajes mentales del cineasta en toda su complejidad.

En varias ocasiones, el documental recurre al contraste entre vistas antiguas y contemporáneas de la superficie urbana para criticar sus transformaciones, aunque en el fondo Oliveira no está tan interesado en recuperar el pasado como en establecer un diálogo con él. La asociación constante entre lugares y recuerdos deriva así en una retroalimentación recíproca: por una parte, cada nueva visita a los lugares de memoria del cineasta facilita el acceso a capas cada vez más profundas de su ser, mientras

que por otra, sus relatos personales permiten viajar en el tiempo hacia el pasado del lugar, hacia una ciudad ya desaparecida. De esta manera, Oliveira representa el pasado y el presente de forma simultánea, además de su propia evolución como individuo a lo largo del tiempo, aunque en todo momento desconfíe de su propia capacidad para recordar. Por este motivo, *Porto da Minha Infância* tiende continuamente hacia la autoficción: la película pone en escena determinados recuerdos mediante secuencias reconstruidas que ostentan el mismo valor documental que el metraje de archivo, puesto que revelan el funcionamiento de la memoria del cineasta.

Estas recreaciones no intentan reproducir la apariencia real del pasado, sino que construyen su imagen desde el presente. A veces, y esto es quizás la cualidad más sorprendente de estas escenas, los personajes ayudan al cineasta a recordar algún detalle olvidado, como cuando sus dobles en la ficción le susurran determinadas palabras justo antes de que él las pronuncie. Esta idea sugiere que los recuerdos no pasan tanto del creador a sus creaciones, sino al revés: las vivencias del cineasta no dan origen a la ficción, sino que es la propia ficción la que guía el relato de esas vivencias. Además, los dos actores que encarnan al joven Oliveira en este documental son sus nietos Jorge y Ricardo Trêpa, una elección de casting basada en su parecido físico que refuerza indirectamente el predominio del presente –la ficción– sobre el pasado –la memoria.



Fig. 1 - Manoel de Oliveira interpretando el papel de un actor teatral sobre el escenario.



Fig. 2 - Jorge Trêpa (segundo por la izquierda) interpretando el papel del joven Oliveira.

Desde un punto de vista documental, como ha explicado Laura Rascaroli, *Porto da Minha Infância* no puede considerarse un autorretrato del artista adolescente, porque ese personaje sólo está presente en ausencia, ya sea descrito por la voz en off o sustituido por dobles (Rascaroli 2009, 175). Al no tener ninguna prueba audiovisual de su existencia, el público tiene que confiar en las palabras del narrador, que en realidad son una de las dos pruebas que contiene la película de la existencia de otro personaje: el artista ya anciano. La otra prueba sería la aparición física del propio Oliveira en la secuencia que recrea una de sus frecuentes visitas al teatro. Esta inscripción visual funciona como un juego de espejos: el viejo y verdadero Oliveira interpreta el papel de un actor que encarna a un ladrón en una obra de teatro, mientras que su doble está viendo esa misma obra desde un palco [Imágenes 1 y 2]. Esta segunda imagen, además, es prácticamente idéntica a un plano de *Inquietude* (Manoel de Oliveira, 1998) en el que la cámara encuadra otro palco desde una posición similar. Por consiguiente, dado que algunas de las recreaciones ficcionales de *Porto da Minha Infância* parecen estar inspiradas en la puesta en escena de películas anteriores, podríamos afirmar que en este documental el pasado se visualiza como una ficción del presente, en la que Oliveira se retrata a sí mismo como un viejo cineasta que trata de recordar mediante estas secuencias reconstruidas. Después de todo, buena parte de la veracidad de su autorretrato radica en su testimonio, y

cualquier testimonio, como advirtió Bill Nichols, le da menos prioridad a lo que ocurrió en el pasado en sentido estricto que a lo que más adelante se cree que pasó o a sus posteriores significados e interpretaciones (Nichols 1993, 177).

Este diálogo entre pasado y presente se desarrolla tanto en términos temporales como espaciales. Por ejemplo, una estrategia habitual para insertar los recuerdos del cineasta dentro del tiempo histórico es el montaje de recreaciones ficcionales como contraplano del metraje de archivo: en la secuencia en la que un hombre sube a lo alto de la Torre de los Clérigos, varios planos contrapicados del doble de Oliveira mirando hacia arriba puntúan el documento original, dando la impresión de que la imagen del hombre subiendo a la torre procede de la mirada del cineasta. Otras veces, determinadas escenas de la vida burguesa, como el paseo ritual por la Avenida das Tílias, se muestran hasta en dos ocasiones: primero a través de imágenes de archivo y después mediante su reconstrucción en el mismo emplazamiento. Este detalle revela el cuidado con el que Oliveira asocia sus recuerdos con los espacios reales en donde transcurrieron, como cuando yuxtapone viejas imágenes de sus lugares de memoria junto con planos contemporáneos de sus avatares actuales sobre la superficie urbana: su pastelería preferida, la Confeitaria Oliveira, era una sucursal de Pull & Bear en 2001; el Café Central, el lugar en donde se encontraba con sus camaradas bohemios en los años treinta, era una oficina bancaria; y el primer teatro construido en la ciudad, el Cinema High-Life, se convirtió en el Cinema Batalha ya en 1947, y posteriormente cerró justo en el cambio de siglo.

La única excepción a esta dinámica es el Café Majestic, que todavía permanece abierto gracias a la belleza de sus interiores *art deco*: en 1983, este establecimiento fue declarado Edificio de Interés Público, y más adelante, ya en los años noventa, fue restaurado y reabierto como una reliquia de la 'Belle Époque'. En este lugar, Oliveira filma la esquina exacta en donde escribió la planificación del rodaje de *Gigantes do Douro*, una película que nunca llegaría a realizar por culpa de la censura. Esta idea del retorno a 'la escena del crimen' aparece en otros autorretratos urbanos, como en *Les hommes du port*, aunque en esa película Alain Tanner regresa a varios lugares que ya no son como los que él conoció. Por el contrario, Oliveira encuentra un Café Majestic poco menos que embalsamado en su apariencia original, pero eso no parece alegrarle

tanto como debería. Durante esta escena, su voz mantiene el mismo tono 'saudosista' que en el resto de la película, quizás porque la conservación de este espacio hace más evidente su propio proceso personal de envejecimiento. Por este motivo, el cineasta se siente emocionalmente más próximo a lugares desaparecidos, como los viejos clubes nocturnos, que a aquellos, como el Café Majestic, que todavía permanecen en pie.



Fig. 3 e 4 - *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* (arriba) y su reescritura posterior en *Porto da Minha Infância* (abajo).

La comparación psicogeográfica que ofrece la clave de la película es la reescritura de *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* (Aurélio Paz dos Reis, 1896). *Porto da Minha Infância* incluye el metraje original de este título pionero, así como su versión contemporánea, en la que Oliveira recrea aquella

escena primigenia [Imágenes 3 y 4]. La vieja fábrica de camisas situada en el número 181 de la Rua de Santa Catarina se convirtió en 2001, curiosamente, en las oficinas de 'Oporto 2001, Capital Europea de la Cultura', una de las compañías productoras del documental junto con Madragoa Filmes, Gemini Films y la televisión pública portuguesa. Por lo tanto, al sustituir a las costureras que salían de ese lugar en 1896 por trabajadores contemporáneos (incluyendo a un actor que encarna al cineasta Aurélio Paz dos Reis), Oliveira combina hasta cuatro niveles de lectura dentro de un mismo plano: primero documenta la Rua de Santa Catarina en 2001, después reproduce un documento anterior del mismo emplazamiento, además recrea su propio proceso de rodaje, y por último hace realidad sus propias fantasías cinéfilas.

Este homenaje a Paz dos Reis sugiere que el cine es un elemento esencial para conservar la memoria de la ciudad y del cineasta. De hecho, las citas directas a *Douro Faina Fluvial*, *Aniki Bóbo* y *O Pintor e a Cidade* contribuyen a dar la impresión de que Oliveira recuerda el pasado de su ciudad a través de las películas que rodó allí. El conjunto de estos cuatro trabajos ambientados en Oporto –*Douro Faina Fluvial*, *Aniki Bóbo*, *O Pintor e a Cidade* y *Porto da Minha Infância*– constituye una tetralogía que muestra la evolución del paisaje urbano y sus representaciones a lo largo del tiempo, estableciendo una historia visual de la ciudad a partir de imágenes que pertenecen a distintos periodos y estilos cinematográficos. Este elogio de la habilidad del cine para estimular la memoria está por suerte muy lejos de ser ingenuo, ya que el cineasta admite las limitaciones de su dispositivo en la narración. Su frustración ante la imposibilidad de recordarlo todo es, de nuevo, una expresión de *saudade*:

Graças ao cinema, podemos ver e rever estes bocados, mas recordar coisas que só em nós viveram, só a memória de cada um o pode fazer. E fazê-lo não será a melhor maneira de nos dar a conhecer? Porém, com a passagem do tempo, muitas memórias ficaram sepultadas.

Oliveira ha asumido que el cine sólo puede conservar pequeños fragmentos de memoria, lo que no le impide seguir filmando para crear nuevos recuerdos. En este sentido, el director portugués ha llegado a la misma conclusión que Nicholas Ray en *Relámpago sobre el agua* (*Lightning over Water*, Nicholas Ray y Wim Wenders, 1980), en donde el cineasta estadounidense afirmaba durante una conferencia en Vassar que "the closer one comes to an

ending, the closer one moves to a rewriting that is a beginning". Así, las secuencias reconstruidas de *Porto da Minha Infância* no son sólo un intento de recuperar los recuerdos del pasado, sino sobre todo una forma de crear nuevos recuerdos para el futuro: el recuerdo de haber realizado otra película, e incluso el recuerdo del acto del recuerdo, dado que muchas veces recordamos nuestras vivencias a través de su relato posterior.

La película termina con un paisaje automovilístico filmado desde el Viaduto do Cais das Pedras, un pequeño puente sobre el río Duero que recorre unos doscientos metros en paralelo a la orilla. Gracias a la curva de esta infraestructura, la ciudad se ve durante unos segundos desde la perspectiva del río, mimetizando la misma visión que los viejos navegantes portugueses tenían de Oporto antes de partir hacia lo desconocido. El final de este plano refuerza esta idea al hacer zoom sobre el mural de azulejos que se encuentra en la Iglesia Matriz de Massarelos y que incluye un retrato del Infante Don Enrique, apodado precisamente el Navegante debido a sus esfuerzos por patrocinar la navegación ultramarina. Esta conclusión relaciona metafóricamente la desembocadura del río con el final del relato autobiográfico de Oliveira, así como los descubrimientos ultramarinos con el descubrimiento de la vida a través del cine: de hecho, el plano final de la película muestra un faro en la bruma del anochecer, una imagen simbólica que vincula la amplitud infinita del horizonte con las posibilidades infinitas de la pantalla cinematográfica. Ese faro en concreto, además, es el Farolim de Felgueiras, el mismo que ya había aparecido en los planos de apertura y cierre de *Douro Faina Fluvial*. Por lo tanto, al buscar un final para su autorretrato urbano, Oliveira encuentra la imagen fundacional de su carrera cinematográfica y la reescribe, estableciendo un eterno retorno cinematográfico que le permite cumplir su propósito de viajar fuera del tiempo: "*a cidade está a ser renovada*", dice el cineasta, "*mas por muito que lhe façam é sempre o meu Porto de infância com um fio d'ouro a correr a seus pés*".³ Gracias al cine, el retorno de Oliveira a sus orígenes implica un nuevo comienzo, que en realidad no hace más que seguir el ejemplo de su ciudad natal: renovar determinadas características para seguir igual que siempre, incluso cuando ya no es posible seguir exactamente igual.

³ El nombre portugués del río Duero ('río Douro') suena literalmente como 'río de oro'.

Referências bibliográficas

Arthur, Paul. 1993. "Jargons of Authenticity (Three American Moments)". In *Theorizing Documentary*, editado por Michael Renov, 108-134. New York: Routledge.

Nichols, Bill. 1993. "'Getting to Know You...': Knowledge, Power, and the Body". In *Theorizing Documentary*, editado por Michael Renov, 174-191. New York: Routledge.

Nora, Pierre, dir. 1984, 1987, 1992. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.

Rascaroli, Laura. 2009. *The Personal Camera. Subjective Cinema and Essay Film*. London: Wallflower Press.

Renov, Michael. 2004. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham, London: Duke University Press.

Filmografia:

Akerman, Chantal. 1977. *News from Home*.

Buba, Tony. 1988. *Lightning over Braddock*.

Davies, Terence. 2008. *Of Time and the City*.

Maddin, Guy. 2007. *My Winnipeg*.

Moore, Michael. 1989. *Roger & Me*.

Oliveira, Manoel de. 1931. *Douro, Faina Fluvial*.

Oliveira, Manoel de. 1943. *Aniki Bóbó*.

Oliveira, Manoel de. 1956. *O Pintor e a Cidade*.

Oliveira, Manoel de. 1998. *Inquietude*.

Oliveira, Manoel de. 2001. *Porto da Minha Infância*.

Paz dos Reis, Aurélio. 1896. *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*.

Ray, Nicholas; Wenders, Wim. 1980. *Lightning over Water*.

Tanner, Alain. 1995. *Les hommes du port*.

ESCRITA E NARRATIVAS

A ESCRITA DE INTERVENÇÃO DE JEAN-CLAUDE BERNARDET

Margarida Maria Adamatti¹

Resumo: Crítica participativa e de intervenção sobre a realidade brasileira. Assim pode ser sintetizada uma vertente importante da vasta obra de Jean-Claude Bernardet. Professor cassado pelo regime militar brasileiro, ele continuou atuando como crítico nos anos setenta em diversos periódicos. Colaborou também com jornais ligados à resistência contra a ditadura militar. No jornal alternativo *Opinião* (1972-1977), Bernardet escreveu muitos artigos que se tornaram referência para o estudo do cinema brasileiro. O artigo busca trilhar o pensamento cinematográfico desse crítico na imprensa alternativa. Centramos a análise nas estratégias de migração de sentido encontradas para transmitir significados políticos num jornal censurado.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, Cinema Novo, Crítica de cinema, Imprensa alternativa, Jean-Claude Bernardet, Jornal *Opinião*.

Contacto: mmadamatti@hotmail.com

Um crítico em constante reflexão sobre seu trabalho. Sob este signo, Jean-Claude Bernardet altera e repensa seu ato crítico. No início dos anos sessenta, boa parte dos críticos pensava sua função como uma forma de intervenção necessária ao cinema brasileiro. Uma dessas formulações marcou a década. Durante a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica em 1960, Paulo Emilio Salles Gomes apresenta a tese *Uma situação colonial?* (Gomes 1981, 286-291). O artigo altera de maneira definitiva a forma de pensar o cinema brasileiro. Especificadamente sobre a crítica, Paulo Emilio mostrava como a situação de subdesenvolvimento econômico do cinema atingia o olhar do crítico sobre a produção local. Ele tomava as obras nacionais como inferiores, desprezando o cinema brasileiro por suas características incipientes, mas essa relação mudava totalmente com o filme estrangeiro, visto como uma obra de arte. Por desconhecimento do contexto de produção, o crítico mantinha uma

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde pesquisa a crítica de cinema na imprensa alternativa. Concluiu o mestrado sobre a relação entre crítica de cinema e *star system* na mesma instituição.

postura de passividade com os autores das obras importadas.

Da solicitação de uma atitude ativa em relação ao cinema brasileiro instituiu-se a defesa da crítica *participativa*. Não era somente a crítica que deveria ser participativa, mas o *intelectual*, num conceito caro não só ao campo do cinema, mas presente, por exemplo, na obra de Antonio Candido. O crítico quer dialogar com o contexto brasileiro para modificá-lo. Essa atitude nasce do sentimento de missão que o intelectual possui diante da necessidade de alterar a realidade. Era esse um dos ideais do período: o crítico ou intelectual como agente social que contribua para o fortalecimento da democracia, transformando a sociedade. As alterações da visão do crítico e do intelectual descritas acima, juntamente com a conjuntura política do Brasil, são fundamentais para pensar a trajetória desenvolvida por Jean-Claude Bernardet dali em diante.

Inserido nesse contexto, Bernardet repensava a função da crítica no mesmo período (Cf. Bernardet 1978). Segundo ele, cabia ao crítico falar do contexto no qual estava inserido, participando da produção e circulação de ideias. Assim nasceu nele a vontade de realizar uma crítica de intervenção com a possibilidade de influenciar o campo de produção cinematográfico, que só seria possível se o objeto de estudo fosse o cinema brasileiro. Bernardet relaciona esse momento de constituição crítica nos anos sessenta com a eclosão do Cinema Novo, que exigia do crítico uma postura participativa, num período de grande efervescência cultural (Cf. Bernardet 1978). Essa nova crítica defende um cinema de transformação social em perspectiva política; são os filmes que revelam a realidade brasileira. Se o cinema mudava, a crítica tinha de mudar também; não era mais possível analisar em separado a direção, a fotografia, a atuação dos atores, etc. A crítica era vista como uma ferramenta de mudanças sociais e o crítico-intelectual queria participar do processo de modificação da realidade.

Voltando-nos agora ao trabalho mais específico de Bernardet enquanto crítico de cinema, podemos traçar algumas matrizes do pensamento dele, que reelaboradas, incidem na crítica de *Opinião*. Uma primeira marca do que Bernardet faria na imprensa alternativa estaria ainda no jornal *Última Hora*

entre 1963-64. Ali ele desenvolveu a crítica *conteudística*² (Cf. Bernardet 1978), voltada aos lançamentos em salas populares, para um público popular. O objetivo era revelar aos leitores presos ao enredo o processo de construção do filme, para desvendar seu discurso e suas contradições. Indiretamente esta crítica pretendia auxiliar no desenvolvimento analítico do espectador perante os filmes, com o propósito de conscientizar o público. Dessa postura deriva um tipo de crítica praticada depois em *Opinião*: são artigos de fácil leitura, cujo objetivo é explicar a produção dentro do contexto político brasileiro.

A crítica de *Última Hora* tornou-se uma crítica de ruptura na medida em que o golpe militar de 31 de março de 1964 deu fim a todo o trabalho desenvolvido por Bernardet no jornal. Com a instauração do regime autoritário, o crítico enfrentou muitas dificuldades.³ No enfrentamento à ditadura, a participação de Bernardet na imprensa alternativa fazia parte da resistência. Como jornal de oposição ao regime militar, *Opinião* (1972-77) foi fortemente censurado; metade de suas 230 edições foi vetada. Trata-se do jornal alternativo de base política mais importante da imprensa alternativa (Cf. Kucinski 1991).

Na área de cinema, *Opinião* congregou importantes críticos, como Jean-Claude Bernardet, Sérgio Augusto, Gustavo Dahl; todos eles atuaram diretamente como pensadores do Cinema Novo no início dos anos sessenta. O semanário *Opinião* tornou-se referência sobre o cinema brasileiro, tratando os filmes pelo fator político. Jornal *nacionalista* por excelência defendia a ocupação do cinema brasileiro contra a hegemonia hollywoodiana, mas tinha

² Não era por preferência pessoal que Jean-Claude Bernardet usava a crítica de conteúdo, mas por necessidade ou falta de melhor opção. No posfácio do livro *A significação no cinema* de Christian Metz (1972), ele comenta que a matriz do pensamento da crítica brasileira é de conteúdo. Bernardet opõe-se a esta metodologia; o mesmo vale para a crítica sociológica, por sua incapacidade de atingir o específico cinematográfico. Esta última consegue falar de tudo que o filme fala, mas não consegue falar sobre o filme. Contudo, sem acesso ao filme na sala de montagem, a conjunção das duas ainda parecia a melhor opção disponível para ele em 1972.

³ Ele era professor da Universidade de Brasília, junto com Paulo Emilio Salles Gomes, Pompeu de Souza e Nelson Pereira dos Santos, quando ela foi fechada pelos militares em 1965. Bernardet estava com a dissertação pronta e foi impedido de defendê-la; o mestrado só foi publicado em 1967, transformando-se no livro *Brasil em tempo de cinema*. Um novo enfrentamento ocorreu quando ele foi cassado e aposentado pelo regime militar do cargo de professor universitário da Universidade de São Paulo em 1969, em decorrência do Ato Institucional Número 5 (AI-5 de 13 dez. 1968). Sem poder ministrar cursos de longa duração na Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), Bernardet passou por dificuldades financeiras. Exercia a crítica na imprensa, fazia palestras e seminários, ministrava cursos de extensão em outras faculdades. Muitas vezes tinha de escrever com pseudônimos, como Álvaro Ferreira no *Diário de S. Paulo* entre 1968-69 ou como Carlos Murao no jornal *Opinião* entre 1973-74. Conseguiu duas bolsas, numa delas para a Fapesp teve de assinar Dieter Goebel.

uma postura dual frente ao Estado, a exemplo da relação dos cinemanovistas com o governo naquele momento. O governo era ao mesmo tempo carrasco, censor, inimigo, mas também garantia algumas leis de proteção à produção nacional; um aliado sem o qual o cinema brasileiro não poderia sobreviver.

Em *Opinião*, Jean-Claude Bernardet desenvolve uma crítica militante; ele defende o cinema nacional pelo local de origem. Por esse motivo, o crítico assistia a todos os filmes brasileiros em cartaz. Da atitude de intervenção sobre a realidade, Bernardet continuava a defender os filmes que falassem sobre a sociedade brasileira, como fazia na época do Cinema Novo.

O tom geral dos artigos de Bernardet em *Opinião* é ensaístico, longe da mais comum pretensão de objetividade jornalística; o que permite escrever em tom de hesitação, quando ele debate filmes recém-lançados. Muito longe de querer traçar uma tipologia da crítica de Jean-Claude Bernardet, procuramos fornecer neste artigo um olhar sobre algumas matrizes de sua crítica em *Opinião*. As características acima descritas de crítica participativa, sociológica e conteudística serão acrescidas ainda da intersecção entre a análise estética e política, como veremos a seguir.

A crítica ao filme *Lição de amor* (1975) de Eduardo Scorel

Durante os anos setenta, o regime militar brasileiro incentiva a produção de adaptações literárias através de financiamentos e prêmios como uma maneira de dar algum tipo de orientação temática à produção nacional. Necessitando de recursos para filmar, muitos cineastas aceitaram entrar na onda da adaptação de clássicos, sem que isso significasse uma cooperação com os planos do Estado. Ao utilizar o formato das adaptações ou do filme histórico, os diretores aproveitavam a brecha para realizar filmes críticos e cifrados sobre o momento político. Nesse período, Eduardo Scorel era conhecido como o montador de diversos filmes do Cinema Novo. Em 1975, ele lança seu primeiro longa-metragem, *Lição de amor*, uma adaptação do romance *Amar, verbo intransitivo* de Mário de Andrade, que narra o envolvimento amoroso entre Carlos e Fräulein, a governanta alemã contratada para realizar a iniciação sexual do jovem a pedido do pai rico. A expectativa da crítica de cinema era grande por causa do histórico de Eduardo Scorel como montador do Cinema Novo.

Se nos anos sessenta, os cinemanovistas buscaram desenvolver uma

linguagem brasileira para dar conta de revelar a miséria do país não só no conteúdo, mas também na forma, o debate toma outros rumos em meados da década. Acusados de hermetismo e de utilizar uma linguagem autoral incompreensível ao povo, os veteranos do Cinema Novo buscavam o contato com o público, conscientes da necessidade de dialogar com o mercado. Nesse novo viés, Eduardo Scorel opta pela linguagem clássica como possibilidade de contato com o público em seu primeiro longa-metragem.

Utilizamos a crítica de Jean-Claude Bernardet ao filme *Lição de amor* (1976, 32) como forma de expor alguns dos traços marcantes dele na imprensa alternativa. O artigo é escrito num movimento oscilante, quase pendular. E são exatamente essas nuances da escrita de Bernardet que conferem ao texto um dinamismo interno. Por motivos didáticos, separamos os principais argumentos em blocos para ressaltar suas oposições, mas procuramos manter a ordem geral de apresentação do texto original.

O artigo é escrito na primeira pessoa, como de costume. Inicia com um resumo da saudação da crítica de cinema a Eduardo Scorel, porque *Lição de amor* conquistou prêmios e público, trazendo uma solução ao cinema brasileiro:

Festejado com flores e pássaros metálicos, *Lição de amor* é um filme providencial. Ele se apresenta como a solução do impasse em que muitos vêem enfiada a produção cinematográfica brasileira, encurralada que estaria a vulgaridade popularesca das pornochanchadas, e o perigo político que representariam filmes como aqueles produzidos na década de 60 pelo Cinema Novo.

Em seguida, Bernardet entra no quesito político. Ele evidencia como *Lição de amor* dialoga com a sugestão do governo de adaptar clássicos da literatura para o cinema:

O governo vem há anos desenvolvendo uma política cultural que leva os cineastas a se voltar para os clássicos literários. [...] Esta política pode não ter dado até agora resultados considerados relevantes. Mas *Lição de amor*, com seu sucesso de crítica e de público, prova que ela pode dar bons frutos. Ou seja: pode resultar em obras que dêem a uma certa burguesia brasileira uma lisonjeira imagem de si mesma.

Ao citar no primeiro parágrafo o perigo político do Cinema Novo, o segundo parágrafo *indica* a tendência de fuga do cinema político para a adaptação literária pelo governo, sem explicitar com todas as letras a tentativa de orientação estatal. O autor toma cuidado com as palavras: o governo

desenvolve uma política cultural que *leva* os cineastas a se *voltar* para os clássicos literários. Os verbos “desenvolver”, “levar” e “voltar-se a” atenuam o sentido do direcionamento estatal. Indiretamente fica claro que o governo não beneficia obras políticas. O trecho coloca em evidência que a estrutura externa (leia-se condições políticas) interfere na temática do filme. O excerto não pára por aí, estabelecendo uma ligação entre o objetivo do Estado e o sucesso de público e de crítica que *Lição de amor* colocou em prática. Mais do que isso, neste caso, houve uma conformidade entre a orientação estatal e o conteúdo do filme, criando uma visão lisonjeira da burguesia.

Este segundo parágrafo será concluído só com a última parte do artigo, compondo um retrato circular de argumentação. Bernardet deixa implícito nessas primeiras linhas, mas só conclui com todas as letras no final do texto que sem dinheiro os cineastas rendem-se ao projeto do governo de realizar adaptações de clássicos. A continuação do artigo *prova* com a análise do enredo como o filme traz uma visão lisonjeira da burguesia, ou melhor, dos avós-burgueses:

Os burgueses do filme não são assim tão desmerecedores. É claro que eles são criticados: tudo é mercadoria para eles e os sentimentos do filho são manipulados como qualquer negócio que se faz para dar lucros. [...] O casal Souza Costa é visto com ironia, sem dúvida, mas também e principalmente com a ternura condescendente que se teria ao folhear um álbum de fotografias de avós ultrapassados e um pouco ridículos, mas a quem no fundo se quer bem. Eles fornecem uma imagem digna dos avós da burguesia brasileira.

O casal Souza Costa possui uma casa ampla e elegante, veste-se bem, tem bons modos, dá uma sensação de segurança e estabilidade: o casal Souza Costa dá dos avós da atual burguesia brasileira uma imagem digna. Estamos longe do retrato “incompetente” e involuntariamente grotesco que às vezes a chanchada faz dos grã-finos. [...]

Mas estamos longe, e como! da ironia e do retrato quase burlesco que Mário de Andrade faz dos Souza Costa.

O artigo segue assim num movimento de *espiral*, adentrando em camadas de análise cada vez mais densas e reflexivas. Da discussão sobre o *conteúdo* lisonjeiro sobre os burgueses, Bernardet chega ao estudo da *forma*, como prova de qualidade:

A feitura extremamente cuidada do trabalho, a sua harmonia e homogeneidade, a lógica imperturbável da construção dramática, abordando problemas “eternos” enfiados num passado que não corre o risco de arranhar o presente, sob os auspícios justificadores de um

monumento literário: não é um ideal? Os bem pensantes podem extrair satisfação tanto ao nível da realização do filme, quanto daquilo que ele mostra.

Dando continuidade ao estudo sobre a *forma* do filme, o artigo insere *Lição de amor* na discussão do uso da linguagem clássica, pela qual o Cinema Novo optava no final dos anos sessenta. O que se exige é uma atitude política, porque o autor é o montador dos filmes do Cinema Novo. Aqui Bernardet condena a linguagem cinematográfica clássica por não realçar seus mecanismos ideológicos, isto é, não gerar reflexão no espectador.⁴ Sua preferência é pelo cinema moderno que se revela enquanto discurso. Por esses motivos, Bernardet vê o filme como um retrocesso:

Sem pensar que o filme pudesse retomar o mesmo questionamento do romance, pode-se notar que o romance indaga (até certo ponto) o seu instrumental, enquanto que o filme, não. O filme não questiona, diante do espectador o instrumental cinematográfico de que se vale. Usa os recursos narrativos para criar a ilusão (como se estivéssemos vendo um pedaço da realidade) e não se denuncia como ilusão narrativa, enquanto que *Amar* lembra a cada instante ao leitor que não há ilusão, mas que se trata de um romance que está sendo escrito. É indiscutivelmente o retrocesso do filme em relação ao romance do ponto de vista crítico.

Para provar sua teoria, o crítico traz trechos do livro em que Mário de Andrade indaga e questiona seu próprio aparato instrumental. Havia uma inquietação, uma reflexão sobre a narrativa, inexistente no filme. Escorel não revela ao espectador que se trata de ilusão narrativa, daí o sentimento de retrocesso. A condenação à linguagem clássica tem dois motivos: ela oculta os mecanismos de produção, e principalmente não coloca em questão a relação com o Estado. Assim a forma impecável da produção e a construção favorável aos burgueses no conteúdo cabem perfeitamente no projeto governamental.

Se no início, o autor frisava mais a estrutura externa, leia-se política cinematográfica, como detonador da forma e do conteúdo, os parágrafos finais *desconstroem* a argumentação do próprio texto. Num movimento pendular, Bernardet defende uma afirmação, para em seguida negá-la, e depois voltar ao ponto inicial. Eis alguns dos contra-argumentos lançados no final do artigo:

Fräulein como projeção de um certo tipo de intelectual. Um

⁴ Não iremos aqui aprofundar esse viés, mas esse tipo de crítica estava em pauta, por exemplo, na revista *Cahiers du cinéma* a partir de sua segunda fase, em meados de 1968. Para maiores detalhes ver Baecque 2010 e Xavier 2005.

desses intelectuais impressados entre o projeto cultural e a remuneração é o diretor do filme. Como nos serviços prestados por Fräulein à família burguesa Souza Costa, a realização de *Lição de amor* supõe contradição, ambiguidade e cumplicidade entre o projeto cultural e a prestação de serviço.

[...] Outra opção [*para denunciar a prestação de serviço*] era deixar latente esta dimensão, um suave filigrana: assim não se poderia dizer que esta dimensão não estava no filme, mas sem que ela chegue a alterar o papel social que o filme está desempenhando. Tudo leva a crer que é esta última opção que foi *perfeita* [*grifo nosso*]."

Os trechos acima recortados desviam os comentários sobre a forma e a representação da burguesia para incidir na composição da personagem de Fräulein. Bernardet demonstra que a maneira encontrada para contradizer a política cinematográfica em *Lição de amor* não estava na *forma* do cinema moderno. Não, a atitude do diretor foi mais sutil. Escorel trabalhou com *filigranas*. Por esse motivo a *contestação foi feita na construção de Fräulein*, isto é, nas relações sociais construídas pela personagem, *não na forma do filme*. Sem utilizar a linguagem moderna para questionar os mecanismos cinematográficos, a discordância foi ainda mais tênue. A partir desta personagem, a análise do filme atinge o diretor.

O comentário final *encerra* a argumentação do início do artigo. Ao apelo de adaptação literária solicitado pelo governo, Escorel acaba por aceitar seus oito contos, como Fräulein. Teve de render-se à forma aprovada pelo Estado para poder produzir cinema, mas contestou a orientação na entrelinha. O texto compõe-se de um enorme *quebra-cabeças* destinado ao leitor. A linguagem cifrada presta-se a duas leituras, serve para atacar e para elogiar. Serve também para evitar dar informações aos censores; serve para transmitir sentidos políticos que seriam censurados num texto totalmente informativo.

Não é só para evitar a interdição que o texto é escrito dessa maneira. A forma ensaística de Bernardet em *Opinião* foge de uma argumentação de autoridade. Num movimento de hesitação, por antinomias, em tom dialético, a argumentação torna-se muito mais complexa. É como se ele escrevesse duas críticas antagônicas no mesmo artigo. Parece uma marca recorrente do estilo dele afirmar algo para sugerir depois outra possibilidade de leitura, numa obra aberta. Parece também uma forma de ensinar aos leitores a refletir, sem aceitar argumentos prontos.

Por último, mas não menos importante, a crítica a *Lição de amor* não aborda somente os preceitos de crítica sociológica, conteudística e participativa já descritos. Nesta intersecção entre estética e política, encontramos uma utilização do conceito de *estrutura* (Cf. Antonio Candido 2011).

Jean-Claude Bernardet consegue neste artigo tocar a complexidade entre a estrutura interna e o contexto social. Longe de um determinismo sociológico, ele revela a complexidade do sistema de Escorel. Forma e contexto estão tão imbricados que é impossível determinar fronteiras claras entre o projeto político e a criação autoral.

Sem separar o estudo da forma do contexto repressivo, Bernardet enfrentou suas conexões. Ele não pensou a obra por si mesma. Ao contrário, a dimensão social e o estilo não podem ser desconectados, porque os fatores externos e sociais são agentes da estrutura interna, de tal forma que a realidade social transforma-se em componentes da estrutura cinematográfica. A política cinematográfica foi agente da forma de *Lição de amor*, mas esse fator não explica a obra sozinha. Do estilo de Escorel também apreende-se a singularidade da obra, porque o elemento social é filtrado na concepção estética.

Quando o autor articula *num todo complexo* a forma e estrutura interna de *Lição de amor* com o contexto da política cinematográfica, ele vai além de uma crítica sociológica; caminha em direção a uma *crítica integral*, que segundo Antonio Candido não deve desconectar os aspectos formais dos aspectos sociais. Afinal nenhuma obra se explica por si só:

saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. [...] Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo." (Candido 2011, 17)

O artigo ao filme de Escorel revela que Bernardet em *Opinião* não tratava o cinema apenas pelo viés político, como uma forma de subordinação da arte. Fugia, portanto, da crítica sociológica mais determinista. Ao contrário, estética e política completam-se, porque uma é fator de composição da outra. A análise a *Lição de amor* indica o quanto Bernardet desconstruiu, aglutinou e reelaborou diversas matrizes da crítica de cinema em sua trajetória.

Referências bibliográficas

- Baecque, Antoine de. 2010. *Cinefilia – invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Bernardet, Jean-Claude. 1972. "Posfácio". In Christian Metz, *A significação no cinema*, 283-294. Traduzido por Bernardet. São Paulo: Perspectiva.
- Bernardet, Jean-Claude. 1976. "Uma estética bem comportada?". *Opinião* 194, 23 jul.
- Bernardet, Jean-Claude. 1978. *Trajetória Crítica*. São Paulo: Polis.
- Bernardet, Jean-Claude. 1979. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Bernardet, Jean-Claude. 1982. *Piranha no Mar de Rosas*. São Paulo: Nobel.
- Bernardet, Jean-Claude. 1985. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Bernardet, Jean-Claude. 2007. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Cia das Letras.
- Bernardet, Jean-Claude. 2011. "Crítica cinematográfica como contrainformação". In *Pensamento comunicacional uspiano – impasses mundializadores na Escola de Comunicações e Artes (1973-2011)* 51-53, editado por José Marques de Melo. São Paulo: ECA/USP; SOCICOM.
- Bernardet, Jean-Claude (org). 1980. *Anos setenta: cinema*. Rio de Janeiro: Europa.
- Bernardet, Jean-Claude, e Maria Rita Galvão. 1983. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica – as idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense.
- Bywater, Tim, e Thomas Sobchack. 1989. *Introduction to Film Criticism*. New York: Longman.
- Candido, Antonio. 2006. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sob Azul.
- Candido, Antonio. 2011. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Gomes, Paulo Emilio Salles. 1981. "Uma situação colonial?" *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, vol. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Johnson, Randal, e Robert Stam. 1982. *Brazilian Cinema*. Plainsboro, NJ: Associated University Presses.
- Kucinski, Bernardo. 1991. *Jornalistas e revolucionários – nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Página Aberta.
- Mourão, Dora; Caetano, Maria do Rosário; Bacqué, Laure. 2007. *Jean-Claude Bernardet: uma homenagem*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Cinemateca Brasileira.
- Ramos, José Mário Ortiz. 1983. *Cinema, estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Schwarz, Roberto. 2009. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra.
- Simis, Anita. 1996. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume/Fapesp.
- Xavier, Ismail. 2001. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.
- Xavier, Ismail. 2005. *O discurso cinematográfico - a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra..

O CINEMA DE POESIA POTENCIALIZADO: O PROBLEMA DO CINEASTA-CRIADOR E DO PERSONAGEM-CINEASTA EM *O HOMEM URSO*

Marcelo Carvalho¹

Resumo: *O homem urso* (*Grizzly man*, 2005) põe em questão um complexo jogo de correspondências e distanciamentos entre o seu diretor, Werner Herzog, e o autor original da maior parte das imagens do filme, o ambientalista Timothy Treadwell. Identificamos aqui o que o cineasta e semiólogo Pier Paolo Pasolini chamava de “cinema de poesia”, notadamente se levarmos em conta a leitura que faz o filósofo Gilles Deleuze (em *A imagem-movimento* e em *A imagem-tempo*) da proposta pasoliniana original. Deleuze ressalta na formulação do cineasta italiano a ideia de um sistema em desequilíbrio num jogo entre “duas vozes” que não se misturam — o que Pasolini identificava como sendo o estatuto cinematográfico de “subjéctiva indireta livre”. Mas algo de outra ordem se dá em *O homem urso*, uma elevação de potência quanto à formulação original pasoliniana e à leitura desta por Deleuze. Pois, a princípio, se Herzog testemunha o que Treadwell vê do seu mundo (cinema de poesia), ainda mais profunda e perturbadoramente Herzog se põe a pensar sobre (ou seja, a montar) o material filmado por Treadwell, não apenas diferenciando-se perante este, mas ante as imagens realizadas *pelo* personagem (Treadwell). Isto é, para além da relação autor/personagem, ou mesmo do binômio autor real/personagem real, haveria no interior do filme dois “pensamentos” que se interpenetrariam, se contradiriam e/ou se complementaríamos, consubstanciados na coautoria entre a câmara de Treadwell e a montagem de Herzog.

Palavras-chave: Cinema de poesia, *O homem urso*, Pier Paolo Pasolini, Timothy Treadwell, Werner Herzog.

Contacto: marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, onde desenvolve pesquisa com bolsa do CNPq. Mestre pela mesma instituição. Especialista em Arte e Filosofia pela PUC-Rio e em Comunicação para o Terceiro Setor pela Ucam-Rio. Bacharel em Cinema e em Jornalismo pela UFF. Um dos autores de *Cinema/Deleuze*, coletânea organizada pelo Prof. André Parente. Um dos autores de *L'idiote du village mondial: Les citoyens de la planète face à l'explosion des outils de communication*, editado na França e no Brasil. Codiretor do filme *Chão de Estrelas*. Tem artigos publicados em importantes revistas científicas de comunicação como *E-Compós* (Compós-Brasília), *Galáxia* (PUC-SP), *Em Questão* (UFRGS), *Contemporânea* (UFBA), *In Texto* (UFRGS), *Razón y Palabra* (México), etc.

Introdução

Além do encontro fatal² entre o ambientalista americano Timothy Treadwell e um urso pardo, o filme *O homem urso* (*Grizzly man*, 2005), de Werner Herzog, traz outro embate, este, interior ao cinema. Mas Herzog põe em jogo outra dualidade que não a do entrevistador/entrevistado, ou mesmo a do diretor/ator, comuns no cinema. Entre Herzog e Treadwell, entre o cineasta-criador e o personagem-cineasta, há uma espécie de “corrida”, uma rotação de duas vozes protagonistas que tentam recompor a vida e a personalidade do próprio Treadwell.

Em momento algum essas vozes se misturam. Ao contrário, Herzog faz questão de afirmar a diferença entre ele e Treadwell, afirmando a diferença entre os “dois” filmes, aquele que Treadwell jamais finalizaria e o de Herzog, que se compõe sobre o filme em aberto do naturalista. Trata-se da difícil relação diferencial de um personagem que “nasce” para a câmera-consciência do diretor: enquanto o primeiro surge em meio a ações e atos de fala, o segundo se afirma pelos recursos anti-ilusionistas do enquadramento e da montagem. Um personagem que age com modos estranhos em um filme cheio de recursos estetizantes: cinema de poesia.

O ambientalista, que acampou por treze verões consecutivos em Katmai National Park and Preserve, no Alasca, com o intuito de observar os ursos pardos, foi morto por um urso no outono de 2003 com sua namorada, Amie Huguenard. *O homem urso* é o resultado de uma seleção realizada por Herzog das imagens gravadas por Treadwell com uma câmera de vídeo, imagens da Natureza e dele próprio, sempre em Katmai Park. Todo este material original (cerca de cem horas gravadas) foi montado *a posteriori* por Herzog, que inseriu entrevistas com pessoas que conheceram Treadwell (amigos e parentes). Pareceu-nos que *O homem urso* se constitui como propício a uma leitura a partir da tese do cineasta Pier Paolo Pasolini acerca do cinema de poesia. Este texto se conduzirá por estabelecer tais conexões.

² Que, aliás, não vemos em momento nenhum.

Cinema de poesia

Em 1965 o cineasta, escritor e semiólogo Pier Paolo Pasolini apresentava o manifesto *O cinema de poesia*³ durante a primeira Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro, Itália (Amoroso 2002, 63). Pasolini identificava em muitos dos filmes presentes no festival o ressurgimento de uma tendência eclipsada do cinema, sua vertente mais intrínseca e essencial caracterizada por constituir-se de “elementos irracionais, oníricos, elementares e bárbaros” (Pasolini 1982, 141), que o cineasta chamou de, justamente, “cinema de poesia”.

A questão de Pasolini é o da possibilidade de existência de algo como um cinema de poesia. Pasolini troca a pergunta evidente — “uma língua da poesia é possível no cinema?” — pela surpreendente questão: “a técnica do discurso indireto livre é possível no cinema?” (Pasolini 1982, 143). Assim, Pasolini condiciona diretamente a existência de um cinema de poesia não ao lirismo poético contido nas imagens de um filme, mas aos procedimentos *formais* (isto é, autônomos do conteúdo) de superação do objetivo e do subjetivo cinematográficos, identificados em certo estado de discurso indireto livre encontrável num filme, mais precisamente, em uma *subjetiva indireta livre*. Cinema de poesia seria, então, a subjetiva indireta livre cinematográfica, “onde o verdadeiro protagonista é o estilo” (Pasolini 1982, 151).

Mas, como definir esse estado híbrido do discurso indireto livre no cinema? Trata-se, de uma forma geral, “da imersão do autor na alma da sua personagem e da adoção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como da língua daquela” (Pasolini 1982, 143). Para Deleuze,⁴ Pasolini retoma o linguista Bakhtin em sua formulação do discurso indireto livre como diferenciação de dois sujeitos de enunciação, de duas “línguas”.⁵

³ Mais tarde editado em diversas publicações. Em Portugal: “Cinema de poesia”, in Pasolini 1982.

⁴ Gilles Deleuze, filósofo cujo trabalho faremos referência, criticava a aproximação que Pasolini fazia entre a linguística e o cinema, a despeito da dívida que tinha para com Pasolini quanto a sua própria tese.

⁵ Deleuze refere-se ao discurso indireto livre (e, com Pasolini, subjetiva indireta livre) no âmbito da imagem-movimento. No entanto, seu verdadeiro estatuto se encontra alhures, naquilo que Deleuze chama de imagem-tempo. Deleuze aprofunda a questão no capítulo “Componentes da imagem”, no livro *A imagem-tempo*. Mas o interesse de Deleuze pela questão remonta a *Mil platôs* (cap. “4. 20 de novembro de 1923 — Postulados da Linguística” — Deleuze

não há mera mistura entre dois sujeitos da enunciação inteiramente constituídos, dos quais um seria o relator e o outro o relatado. Trata-se antes de um agenciamento de enunciação operando ao mesmo tempo dois atos de subjetivação inseparáveis, um que constitui um personagem na primeira pessoa, enquanto o outro assiste ao seu nascimento e o encena. (Deleuze 1985, 97)

O que aparece na tela com a subjetiva indireta livre, com o cinema de poesia, é o *pôr-se em evidência* da câmera e a *autoexibição* da montagem. Ou seja, movimentos e enquadramentos *anormais* que denunciam a presença de um ponto de vista não compatível com o da percepção natural (*sentir* a câmera: alternância de diferentes objetiva; enquadramentos insistentes e obsedantes; ângulos extraordinários; excesso de *zoom*, movimentos aberrantes e paradas de movimento, etc.); e procedimentos de montagem que se põem contrariamente às regras de montagem (montagem invisível) do cinema clássico (Xavier 1984). Seriam duas maneiras diferentes de se pensar o cinema: a clássica (que Pasolini chama de cinema de prosa) e a moderna (cinema de poesia). “É um cinema muito especial que adquiriu o gosto de ‘fazer sentir a câmera’. [...] [C]onsciência-câmera que se tornou autônoma” (Deleuze 1985, 99): jogo propriamente cinematográfico onde o personagem que age, vê o mundo ao seu redor, enquanto a câmera, por si, vê esse personagem e o mundo onde ele se insere de um ponto de vista diferente dele, e que “pensa, reflete e transforma o ponto de vista do personagem” (Deleuze 1985, 98).

Com o cinema de poesia, cada autor teria que contar com personagens problemáticas que impregnassem a atmosfera do filme, fornecendo ao cineasta a oportunidade de exercer um alto grau de liberdade estética e estilística. São como que duas vias distintas em um mesmo filme, a do cineasta, com suas intervenções formais antirrealistas; e a da subjetiva indireta livre, onde o cineasta serve-se do estado psíquico em desordem do personagem, estado este que torna-se dominante no filme.

É bom, de fato, que o personagem seja neurótico, para marcar melhor o difícil nascimento de um sujeito no mundo. Mas a câmera não oferece apenas a

e Guattari 1995, 11–59). Trata-se, *grosso modo*, de uma enunciação que faz parte de um enunciado, mas que depende de um outro sujeito de enunciação. Em cinema, diz respeito ao momento no qual a fala deixa de fazer ver e de ser vista, não estando mais a serviço da imagem, adquirindo autonomia — há diferença entre o objeto que se vê e o objeto do qual se fala. Evidentemente que tudo isso tem muito a ver com certas disposições da imagem-tempo, como a emergência dos cortes irracionais e a indiscernibilidade da imagem tempo bi-facial (imagem-cristal).

visão do personagem e do seu mundo, ela impõe uma outra visão na qual a primeira se transforma e se reflete (Deleuze 1985, 98).

O homem urso como cinema de poesia

É no embate entre Treadwell e Herzog que o filme segue sua via mais contundente. Voltemos ao início do filme. Primeira imagem após os créditos iniciais: um plano-sequência; câmera baixa, plano geral de um campo verdejante e montanhas com a neve que ainda persiste no verão do Alasca; dois ursos ao fundo procuram alimento entre as gramíneas. Trata-se de uma imagem realizada por Treadwell com sua câmera de vídeo. Um homem entra em campo, vindo por detrás da câmera, do lado esquerdo da tela (enquanto em suas costas vemos o nome do filme, *Grizzly Man*). É Treadwell. Ele se abaixa para entrar no quadro, coloca-se à direita da tela com um dos ursos ao fundo, à esquerda; começa sua fala na primeira pessoa olhando para a câmera: “estou aqui em primeiro plano”. Segue falando sobre os riscos de se viver tão próximo aos ursos pardos e de sua fragilidade frente a estes animais (“se sou fraco ainda que seja uma só vez, se aproveitam, me capturam, me decapitam, me cortam em pedacinhos, estou morto”) e da necessidade de sair ileso para continuar voltando a Katmai. Prossegue exaltando-se: “sobrevivo, por hora, persevero, persevero”. Segue um momento de hesitação na fala de Treadwell que olha calado para a esquerda, para fora do quadro, instante onde evidentemente caberia um corte. Mas Herzog mantém o plano. Treadwell prossegue, falando bem de si próprio: diz ser como um guerreiro amável ou gentil como uma flor na maioria das vezes; diz que age normalmente, apenas observando os ursos e a natureza, mas que às vezes o desafiam e ele precisa converter-se em um samurai, sem medo de morrer, tão forte e vencedor. Então começa a dar conselhos: é preciso ser forte para sobreviver entre os ursos. E lança um desafio: “ninguém sabe disso, ninguém tem ideia de que às vezes minha vida está próxima da morte”. Então, jura amor pelos ursos, e diz que os protegerá, que morrerá por eles, que será forte, que será um deles (“serei o mestre”). Nova hesitação, Treadwell olha para trás, para um dos ursos. Volta-se novamente para a câmera, olha para baixo, diz que será um guerreiro amável, sorri complacente consigo mesmo. Então lança um beijo para um dos ursos (“Te amo, Rowdy!”). Por fim levanta-se até ultrapassar o limite superior da tela,

anda em direção à câmera, mas, antes de sair de quadro à esquerda, abaixa-se novamente e repete por três vezes seguidas, olhando diretamente para a câmera, dedos em riste: “é isso que eu digo!”. Sai de quadro. Em *off* ainda diz: “meus dedos cheiram à morte”. O plano acaba em um *fade-out*. Todo este plano dura 2 minutos e 30 segundos.

Este primeiro plano é uma célula de quase todos os demais planos de todo o resto do filme. Herzog monta o material gravado em vídeo por Treadwell (mantendo parte considerável dos tempos mortos e das vacilações do improvisado na edição final), mas reserva para si mesmo o espaço do documentarista, do diretor de um filme sobre o ambientalista. *O homem urso* é o resultado de uma *costura fílmica*, de um *acordo* entre as intenções de Herzog e o material gravado que Treadwell jamais finalizou, entre o filme de Herzog e o filme de Treadwell.

O que vemos na tela são dois filmes diferentes, tomados de pontos de vista diferentes, em um exercício de subjetiva indireta livre. Tomemos o plano-sequência descrito anteriormente. A natureza está em segundo plano, como pano de fundo. A personalidade de Treadwell, seus desejos e ilusões aparecem de forma inequívoca na imagem que ele próprio produziu: sua fala, como na maior parte do filme, mesmo que esteja falando sobre a natureza, está sempre referida a primeira pessoa. O Treadwell que vemos é um sujeito de enunciação constante, que se reinventa a cada momento, no interior dos planos (seu estado de espírito parece hesitar entre a perspectiva real de ser morto pelos ursos; o desejo de provar que é forte e pode viver na natureza selvagem; a importância de sua presença ali com indisfarçável vaidade; e seu amor pelos ursos). No fundo, o que está em questão não são os ursos, mas o afeto que Treadwell desenvolve pelos animais, sua empatia com a natureza. O tom do discurso do ambientalista domina todo o filme.

No entanto, nessa primeira sequência sentimos, correndo por baixo, a mão de Herzog: pouco antes de Treadwell entrar em cena, vemos o nome do filme, *Grizzly Man*, aparecendo na tela, e só desaparecendo quando vemos seu rosto — uma apresentação “oficial” de seu personagem. Mas, ainda mais contundente, é a ausência de Herzog — onde se poderia esperar uma intervenção sua — que chama nossa atenção. Procedimento recorrente no filme, o cineasta deixa, na montagem, toda a tomada realizada por Treadwell,

não corta, expondo seu personagem, deixando-o ir ao limite. Desta forma, Herzog faz-nos sentir tanto a câmera de Treadwell, quanto o partido que tomará quanto à sua montagem do material do ambientalista: cada corte se dará, não por um “imperativo dramaturgico”, já que nem sempre as tomadas originais de Treadwell se sustentam (e, a bem da verdade, nem foram pensadas como tal), mas pela necessidade de exibir o ambientalista em toda a sua complexidade e contradição. Surge diante de nós um filme que prima pelo hibridismo, pela heterogeneidade, pela polêmica entre as duas vozes dominantes (a presença de Herzog também se faz pela narração em *off*, o que dá um sentido ainda maior a esta presença) que se impõem diferenciando-se violentamente em um sistema que busca ser desequilibrado e intercambiante. A tônica é a da tensão entre os dois processos de subjetivação, onde Treadwell não pára de falar em “seu filme”, e Herzog que não corta sua fala, parecendo mesmo “estimulá-la”, em um jogo espelhar de difícil discernimento.

Alguns momentos são lapidares quanto ao sistema heterogêneo que compõe *O homem urso*. E nenhum outro elemento distancia tanto Herzog de Treadwell do que a visão de natureza que os dois têm. Treadwell vê a natureza de forma pouco realista, principalmente se levarmos em conta que conviveu tanto tempo entre os animais selvagens: perante a natureza, caberia apenas o sentimentalismo amoroso que não raro terminava em lágrimas. O ambientalista via harmonia, equilíbrio e amorosidade entre os animais; e a morte de um deles lhe chocava como se fosse uma anomalia inexplicável. Treadwell fica muito perturbado, por exemplo, ao encontrar a pata de um filhote de urso, canibalizado por ursos mais velhos em uma temporada de fome entre os animais. Pouco antes, chora ao encontrar o corpo morto de um filhote de raposa, expressando mais uma vez sua perplexidade com a aparente desarmonia demonstrada pela natureza. Herzog intervém neste momento, comentando em *off*: “neste ponto difiro de Treadwell. Ele parecia ignorar que na natureza há predadores. Penso que o denominador comum do universo não é a harmonia, mas o caos, a hostilidade e a morte”. Mais adiante, Herzog comenta em voz *off*:

O que me incomoda é que, em todas as faces de todos os ursos que Treadwell filmou, não vejo nenhum traço de parentesco, nem entendimento, nem piedade. Só vejo a indiferença angustiante da natureza. Para mim, não existe o mundo secreto dos ursos. E este

olhar vazio [do urso] mostra que só lhes interessa a comida. Mas para Timothy Treadwell este urso era um amigo, um salvador.

Mas há também momentos de aproximação entre Herzog e Treadwell, onde a subjetiva indireta livre atinge um ponto de distensão. O diálogo perde a distância e Herzog torna-se compreensivo quando decide defender Treadwell não como ambientalista (matéria da qual os dois discordam frontalmente), mas como cineasta, pois é entre as imagens que estaria o ponto de contato entre os dois. É na própria prática de capturar imagens (de vídeo, de cinema) que há a possibilidade de uma composição positiva. É quando Herzog pode realmente mergulhar na alma de Treadwell, onde a diferenciação dos dois sujeitos de enunciação ganha colorações mais generosas e Herzog dá a Treadwell a oportunidade de ser o que até então continuava latente, seu devir-cineasta. No processo, Herzog se permite todas as intervenções, agindo como um garimpeiro nas cem horas de gravação deixadas pelo ambientalista, fazendo não apenas o personagem, mas, principalmente, a visão (as imagens da câmera) do cineasta Treadwell surgir.

Trata-se do conjunto das mais significativas imagens da natureza em *O homem urso*, onde o trabalho de Treadwell parece realmente exigir respeito e admiração. As imagens: para Herzog estas são as verdadeiras recompensas de Treadwell ao conviver com a natureza. Herzog comenta como o modo de vida de Treadwell pôde servir para captar imagens que, de outra forma, não conseguiria (a sombra das patas da raposa que anda sobre a barraca, pois adquiriu confiança para estar tão próxima ao ambientalista). Na próxima sequência, talvez a mais bela de todo o filme, toda ela sonorizada com um tema musical no estilo "galope", Treadwell corre ofegante com a câmera na mão tentando enquadrar a raposa que corre atrás dele. Enfim, havia comunhão entre o ambientalista e a natureza. A música desta sequência não conflitua com a imagem, ao contrário, exacerba o efeito lúdico de comunhão entre o homem e o animal. A sequência seguinte mostra a incursão do acaso: Treadwell, em primeiro plano, à direita, tendo um grande urso ao fundo, à esquerda, parece ter terminado sua fala e a tomada quando, inadvertidamente, uma raposa (já sua conhecida, chamando-a de Spirit) entra em cena da direita para a esquerda, correndo diagonalmente do fundo da imagem para o primeiro plano, cruzando todo o quadro; logo atrás, segue sua cria; e Treadwell fica desconcertado com

estas aparições. Em outro momento, Herzog descobre o que teria passado despercebido a Treadwell: um espaço qualquer, esvaziado, quando a câmera continua gravando após a saída de Treadwell de quadro, quando o vento bate nos arbustos em um pequeno aclave — um espaço de uma “beleza estranha e secreta. às vezes as imagens cobram uma vida própria e um carisma misterioso”, diz-nos Herzog.

Conclusão

Ora próximos, ora distantes, as duas personalidades se afirmam no filme em um complexo jogo de correspondências e distanciamentos. Filme de duas vozes, ou, ainda mais contundentemente, filme de duas cabeças que põe em jogo o cinema de poesia em seu mais alto grau, alcançado *in extremis*: a terrível morte de Treadwell como passagem e possibilidade de sua voz persistir em concomitância com a de Herzog.

Assim é que algo de outra ordem se dá nesse filme, uma elevação de potência quanto à formulação original pasoliniana do cinema de poesia. *O homem urso* deu a Herzog a possibilidade de uma coautoria entre o cineasta-criador (ele próprio) e o personagem-cineasta (Treadwell). É o ambientalista, enfim, quem oferece a Herzog tal parceria, mesmo que estivesse morto à época da montagem de *O homem urso*; e é ele quem dá a Herzog imagens captadas por um *personagem real* em sua alucinação. Pois as imagens são originalmente de Treadwell, que, indubitavelmente, não é apenas o “personagem”, mas seu parceiro de imagem, de pensamento-imagem. Portanto, *não apenas a câmera de Herzog testemunha, de seu próprio ponto de vista, o que Treadwell vê do seu mundo (cinema de poesia), mas, ainda mais profunda e perturbadoramente, Herzog se põe a pensar sobre (montar) o material filmado por Treadwell, diferenciando-se perante as (e modificando as) imagens realizadas pelo personagem (Treadwell) que atua e vê.*

Referências bibliográficas

- Amoroso, Maria Betânia. 2002. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac Naify.
Barroso, Miguel Angel. 2000. *Pier Paolo Pasolini – La Brutalidad de la Coherencia*. Madrid: Ediciones Jaguar.
Bazin, André. 1991. *O Cinema – Ensaíos*. São Paulo: Editora Brasiliense.

- Daney, Serge. 2004. *Cine, Arte del Presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Daney, Serge. *A Rampa – Cahiers du cinéma, 1970-1982*. 2007. São Paulo: Cosac Naify.
- Deleuze, Gilles. 1992. *Conversações – 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, Gilles. 1990. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, Gilles. 1985. *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 1995. "4. 20 de Novembro de 1923 – Postulados da Linguística". In *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, 11-59. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Pasolini, Pier Paolo. 2000. *Écrits sur le Cinéma – Petits Dialogues avec les Films (1957-1974)*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Pasolini, Pier Paolo. 1986. *Diálogos com Pier Paolo Pasolini – Escritos (1957/1984)*. São Paulo: Nova Stella.
- Pasolini, Pier Paolo. 1982. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Savernini, Erika. 2004. *Índices de um Cinema de Poesia – Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Xavier, Ismail. 1984. *O Discurso Cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

A IMPOSSIBILIDADE DO CINEMA “NÃO NARRATIVO”

João Leal¹

Resumo: Roland Barthes e Lionel Duisit no artigo “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative” (Barthes & Duisit, 1975) escreveram que a “narrativa, na sua infinita variedade de formas, está presente em todos os tempos, espaços e sociedades”. Alguns anos depois (1983), Jacques Aumont dedica aproximadamente duas páginas do seu “Esthétique du film” a um subcapítulo que denomina (na versão inglesa) “Non-Narrative Cinema: a difficult boundary”. Nessas páginas, escreve a determinada altura: “in order for a film to be truly non-narrative, it would need to be nonrepresentational”. Ele quer com isto dizer, como escreve logo a seguir, que para ser “não-narrativo”, “um filme não pode ter elementos reconhecíveis nem relações temporais, sequenciais ou causa efeito podem ser perceptíveis entre planos ou elementos das imagens.” (Aumont, et al. 1992) O texto de Barthes e Duisit poderia fechar a porta para possibilidade de existência de filmes não narrativos. Aumont deixa essa possibilidade em aberto. Mas o ceticismo na sua análise é claro. John Cage, no último ano de vida, realiza o filme *One¹¹ and 103*, um filme onde um jogo de luzes meticulosamente estudado é projetado numa parede branca. Onde está a narrativa desta obra?

Palavras-chave: Cinema, John Cage, Narrativa.

Contacto: joaoleal@eu.ipp.pt

Introdução

O objetivo deste artigo é o de sustentar a tese da omnipresença da narrativa. Para tal, a narrativa é encarada como o elemento de inteligibilidade por excelência, que por estar intrínseca ao ser humano (como mais à frente será argumentado), acaba por funcionar como a chave para a criação de relações entre, neste caso, um filme e quem o vê/experencia. A pergunta a fazer não estará relacionada com a sua existência, mas sim com o local onde se encontra, quando não está presente no filme.

¹ Docente no Departamento de Artes da Imagem da ESMAE|IPP. Doutorando do European Centre for Photographic Research da University of South Wales.

O principal impulsionador desta análise foi o filme da autoria de John Cage e Henning Lohner: *One¹¹ and 103* (1992).

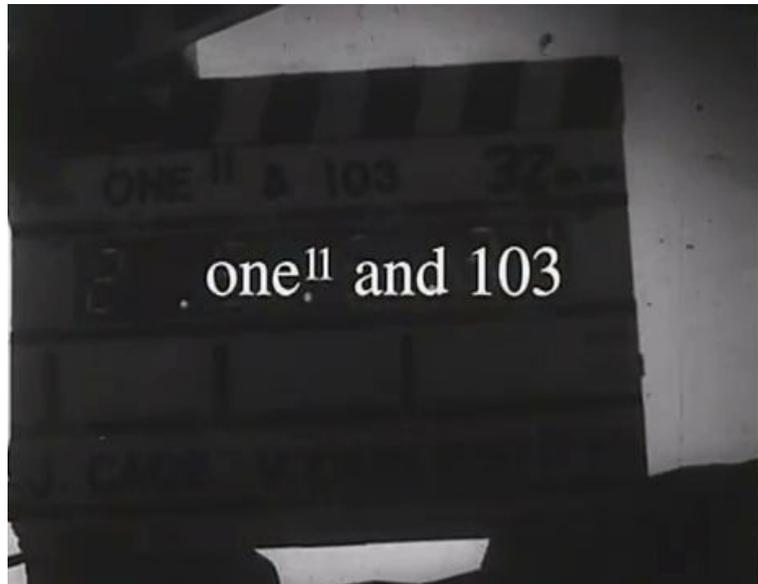
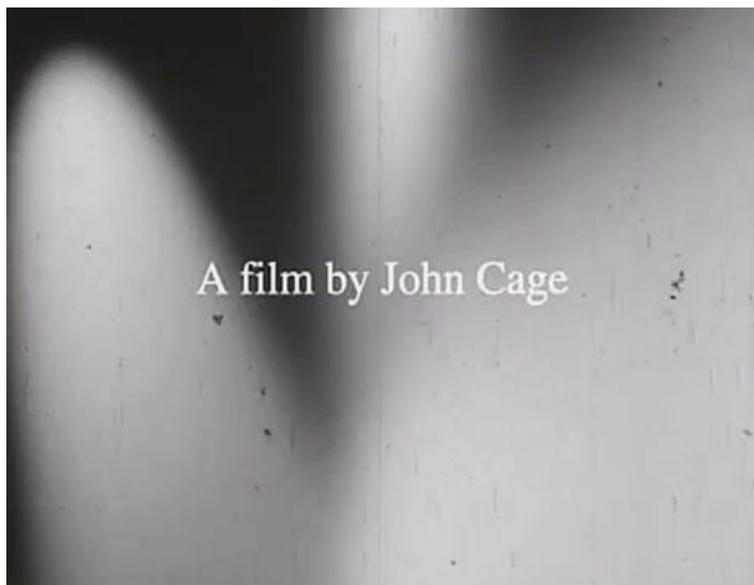


Fig. 1 - Fotograma de *One¹¹ and 103*.

John Cage nasceu em 1912 e faleceu em Agosto do mesmo ano em que fez o seu primeiro e único filme. Ele é um artista com vários interesses que vão desde a pintura, à instalação, performance, etc. No entanto, a sua principal área de atuação era a música onde intervinha enquanto compositor e teórico. Foi também importante na dança pela relação que estabeleceu com Merce Cunningham.

One¹¹ and 103 é um filme onde se vêem luzes a serem projetadas num fundo branco. As luzes acendem, apagam, misturam-se por intermédio de suaves "fades" e "cross-fades", quase como se pretendessem acalmar um sentido, o da visão, de forma a que outro, o da audição, pudesse receber toda a atenção por parte de quem partilha o espaço onde o filme é apresentado. Todo o dispositivo foi meticulosamente "orquestrado" por John Cage em conjunto com os restantes elementos da equipa criativa e técnica (nomeadamente o seu diretor de fotografia/performer e o realizador).



Figs. 2 e 3 - Fotogramas de *One¹¹* and *103*.

Cage concebeu *One¹¹* com 17 secções, o número de partes que ele discerniu de *Ulysses*. Trabalhou com Andrew Culver (compositor mais novo) e determinou de uma forma aleatória elementos de produção como a mudança de posição e movimentos de câmara e das 168 luzes. A performance completa doze mil mudanças destas. [...] Enquanto dirigia as filmagens decidiu que *One¹¹* poderia ser acompanhado por uma peça número orquestral que tinha composto anteriormente, a *103*. Cada instrumento da grande orquestra toca uma série de tons únicos, produzindo o que ele descreveu como "solos interpretados simultaneamente. (Silverman 2010, 406-407)

Este filme é feito por uma pessoa que ama os sons por aquilo que eles são. Não conta nada, não descreve, não "narra", no fundo é o único filme que Cage poderia ter feito. Acaba por ser a componente visual, da peça de 1952, 4'33'',

peça originalmente composta para piano, onde o(s) intérpretes cumprem uns rigorosos quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio. Cage estava consciente da utopia, o silêncio em cima do palco mais não faria do que enaltecer todos os sons envolventes.

O que interessava a Cage na música que fazia era, acima de tudo, a sua essência: o som. Em *One*¹⁷ procurou também o elemento essencial ao registo de imagens: a luz. E este elemento interessa-lhe de tal forma que, o diretor de fotografia, Van Theodore Carlson, aparece creditado como “intérprete”.

A narrativa inevitável

Moreover, in this infinite variety of forms, it is present at all times, in all places, in all societies; indeed narrative starts with the very history of mankind; there is not, there has never been anywhere, any people without narrative [...]. (Barthes e Duisit 1975, 237)

Difícilmente se estabelece alguma ligação com um filme quando não há nada nele que promova algum tipo de empatia, elementos que remetam para situações, experiências, histórias ou contextos conhecidos, ou então aspetos que possam gerar curiosidade potenciadora de um aprofundamento do conhecimento sobre o mesmo. Para o estabelecimento dessa ligação terá de surgir, mais tarde ou mais cedo, uma narrativa.

Tal como foi já mencionado pelo autor deste artigo no seu texto “Sobre narrativas, criando irrealidades — a narrativa no trabalho de João Maria Gusmão e Pedro Paiva” (Leal 2013), para sustentar esta tese torna-se necessário definir aquilo que é uma narrativa. Para o fazer serão utilizados os mesmos argumentos já descritos nesse texto, acrescidos de considerações dos autores do livro “Aesthetics of Film” (tradução inglesa do livro de Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie e Marc Vernet).

Em “Narratology”, a autora holandesa Mieke Bal define a narrativa na sua dimensão textual. Para o fazer estabelece uma teoria para os textos narrativos que assenta na distinção entre “texto (a estrutura linguística e os diferentes intervenientes envolvidos), a estória (o arranjo do conteúdo de uma forma específica) e a fábula (a estrutura do conteúdo real ou fictício)” (Bal 1985) e define de uma forma clara os conceitos:

a text is a finite, structured whole composed of language signs. A narrative text is a text in which an agent relates a narrative. A story is a fabula that is presented in a certain manner. A fabula is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors. An event is the transition from one state to another state. Actors are agents that perform actions. They are not necessarily human. To act is defined here as to cause or to experience an event (Bal 1985, 5)

Roland Barthes, no texto "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative", assumem a narrativa como estando "presente em todas as alturas, todos os lugares, todas as sociedades", presumem que está intrínseca no ser humano. De facto, a nossa vida, por se desenrolar ao longo do tempo, por ter "atores", por ser uma sucessão de eventos que se inter-relacionam, é uma narrativa que nos acompanha desde que aparecemos até que deixamos de existir. Contudo não se esgota nesse curto período temporal, porque já existia anteriormente e continuará a desenrolar-se. Com o intuito de definirem um rumo para a complexidade do assunto que se propuseram analisar, estes autores dissecaram a estrutura da narrativa e a forma como ela se apresenta na linguagem. Defendem que, em termos estruturais

narrative belongs with the sentence without ever being reducible to the sum of its sentences: a narrative is a large sentence, just as any declarative sentence is, in a certain way, the outline of a little narrative. (Barthes 1975, 241)

Gerald Prince considera as imagens (estáticas e em movimento) como fazendo parte da "linguagem de signos", um dos "meios de representação das narrativas", a par das linguagens escrita e falada (Prince 1987). No seu *A Dictionary of Narratology*, a definição de "narrativa" ocupa três páginas e espalha-se por dez diferentes entradas que provêm morfologicamente da palavra ou que a usam para compor conceitos derivativos. De uma forma resumida, Prince define a narrativa como sendo

The recounting [...] of one or more real or fictitious EVENTS communicated by one, two, or several (more or less overt) NARRATORS to one, two, or several (more or less overt) NARRATEES. | In order to distinguish narrative from mere event description, some narratologists (Labov, Prince, Rimmon-Kenan) have defined it as the recounting of at least two real or fictive events (or one situation and one event)... In order to distinguish it from the recounting of a random series of situations and events, narratologists (Danto, Greimas, Todorov) have also argued that narrative must have a continuant subject and constitute a whole. (Prince 1987, 58-61)

Em *Aesthetics of Film*, Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie and Marc Vernet, no capítulo "Cinema and Narration", começam por lembrar que se na contemporaneidade, quando se fala em "filmes", se considera que têm em si embebidos uma narrativa, aquando da sua criação esta ligação (cinema + narrativa) não era de todo linear.

De uma forma muito clara e direta, os autores referem que

Thus, by the weight of the social system to which the represented object belongs, and by its visible presence, every figuration and representation calls forth narration, or at least an embryonic form of it. To prove this point it should be sufficient to think of the first photographic portraits and recall that they can instantly become small narratives for us. (Aumont, et al. 1992, 69)

Tal como Barthes e Duisit, os autores de *Aesthetic of Film* afirmam também que "Narrar consiste em relacionar um evento, quer ele seja real ou imaginário." (Aumont, et al. 1992)

Quando se referem ao cinema não-narrativo, o tom deixa transparecer alguma descrença/ironia por dar a entender que não deixa de utilizar algumas das ferramentas do cinema narrativo. O discurso levará a crer que os autores acham pouco provável a possibilidade de se poder fazer filmes sem qualquer tipo de narrativa ou pelo menos sem a sugestão de uma: "Nonetheless, even if such a film were possible, the spectator, being accustomed to the presence of fiction, would still have a tendency to re-inject narrative where it does not exist; any line or any color may serve to engage fictionality." (Aumont, et al. 1992, 71).

Esta aparente descrença na não-narratividade é claramente reafirmada quando dizem que "in order for a film to be truly non-narrative, it would need to be nonrepresentational. This is to say that one would not recognize anything in the image and that temporal, sequential, or cause- and-effect relations could not be perceived between the shots or the elements of the image" (Aumont, et al. 1992, 71).

Ao analisar-se estas referências é possível constatar que há elementos comuns nas definições de narrativa destes autores. Tais como os "eventos" e os "atores" como elementos base e "condições *sine qua non*", a importância da sequenciação desses eventos (reais e/ou ficcionados) que remete para algo que

se desenrola ao longo de um período de tempo, a intervenção de elementos (humanos ou não) que provocam, relacionam ou desenvolvem as “ações” e, por fim, os “veículos” para a proliferação da mesma que, tal como descrevem Barthes e Duisit, são de diversos tipos: “linguagem articulada, oral ou escrita, imagens (estáticas ou em movimento), gestos e uma mistura ordenada de todas estas substâncias” (Barthes e Duisit 1975).

A narrativa subjacente

A clareza na compreensão dos elementos de uma narrativa e na percepção da sua existência, no sentido clássico aristotélico², permitirá uma mais imediata relação de identificação entre a obra e quem a experiencia. Não se quer com isto dizer que esta relação servirá somente para aproximar a obra de quem a vê. Na realidade, poderá em igual medida provocar o efeito adverso. Exemplo disso serão as relações de repúdio por filmes ou certos programas de televisão, onde tudo o que se vê e ouve parece já ter sido “deglutido”, não tendo sobrado nada para quem vê e ouve, a não ser a possibilidade de “absorver” de uma forma acéfala uma amálgama de imagens e sons.

Tendo em conta a premissa da onnipresença, como foi afirmado no início do texto, num filme como *One¹¹ and 103*, a dificuldade está na procura. É clara a noção de que este filme não narra nada e que para além disso, é “não-representacional” (Aumont, et al. 1992) e não tem um “início, um meio e um fim” (Aristóteles 2000). Mas esta “ausência” dificilmente poderá ser acompanhada da não existência de uma diegese, que Christian Metz designa como sendo

the film's *represented* instance [...] that is to say, the sum of a film's denotation: the narration itself, but also the fictional space and time dimensions implied in and by the narrative, and consequently the characters, the landscapes, the events, and other narrative elements, in so far as they are considered in their denoted aspect. (Metz 1974, 97-98)

² “A whole is that which has a beginning, a middle, and an end. A beginning is that which does not itself follow anything by causal necessity, but after which something naturally is or comes to be. An end, on the contrary, is that which itself naturally follows some other thing, either by necessity, or as a rule, but has nothing following it. A middle is that which follows something as some other thing follows it. A well constructed plot, therefore, must neither begin nor end at haphazard, but conform to these principles.” (Aristóteles 2000, 12).

Pode dizer-se que o que Peter Gidal escreveu no seu texto “Anti-Narrative” relativamente a um filme de Peter Kubelka (1960), “to suppose for example that *Arnulf Rainer* is a non-diegetic film is wishful ‘thinking’” (Gidal 1978, 77), também se aplica a *One¹¹ and 103*.

A diegese que ajuda à contextualização deste filme é rica ao ponto de possibilitar a criação de narrativas que poderão ir muito para além do filme em causa. A metodologia para a realização do filme, a relação com os interesses artísticos do autor e com outras obras do mesmo, a fase da vida do autor em que o filme foi feito, os locais onde o filme foi filmado e produzido, todos estes elementos permitem a criação de um espaço/tempo que ajuda a contextualizar o trabalho e qualquer um deles é potenciador de narrativas.

Conclusão

Considerando que existe sempre narrativa, ao olhar para um filme como “*One¹¹ and 103*” onde vários elementos mencionados na análise estão em falta (eventos, atores, intervenções, mesmo as linhas e cores), torna-se claro ela não se encontra no filme em si.

Neste caso, tal como noutros similares (filmes de autores associados ao cinema “não narrativo” e outro tipo de obras, entre outros), a(s) narrativa(s), aquilo que ajudará/permitirá a compreensão/contextualização da obra, está no próprio autor, no seu percurso, na sua vida, na sua criação artística, em tudo o que antecede a obra em causa. Para que seja possível estabelecer-se uma relação com o trabalho será necessário contextualiza-lo no percurso criativo do autor, conhecer o autor, ir para além da obra em causa.

No fundo, a distinção não estará tanto entre o narrativo e o não-narrativo, mas na distinção entre narrativas que acreditam em quem está do “outro lado”, que contam com o interesse/inteligência/referências de quem as “experencia”, que dão “trabalho” porque necessitam de reflexão e de estudo, que exigem procura e as que se limitam a ser condescendentes ou que aparecem sem qualquer tipo de contextualização (seja ela anterior ou posterior).



Fig. 4 - Fotograma de *One¹¹ and 103*.

Referências bibliográficas

Aristóteles. 2000. *The Poetics of Aristotle*. Traduzido por S. H. Butcher. Pennsylvania: Pennsylvania State University.

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, e Marc Vernet. 1992. *Aesthetics of Film*. Traduzido por Richard Neupert. Austin: University of Texas Press.

Bal, Mieke. 1985. *Narratology - Introduction to the Theory of Narrative*, 2.^a ed. Traduzido por Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press.

Barthes, Roland. 1975. "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative". Traduzido por Lionel Duisit. *New Literary History* 6, "On Narrative and Narratives": 237-272.

Gidal, Peter. 1978. "Avant-Garde: The Anti-Narrative." *Screen* 20(2): 73-93.

Leal, João. 2013. "Sobre narrativas, criando irrealidades – a narrativa no trabalho de João Maria Gusmão e Pedro Paiva". *Gama* (Faculdade de Belas Artes de Lisboa), janeiro: 96-105.

Metz, Christian. 1974. "Some Points in the Semiotics of the Cinema". Traduzido por Michael Taylor. In *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, 92-107. Oxford: Oxford University Press.

Prince, Gerald. 1987. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Silverman, Kenneth. 2010. *Begin Again: A Biography of John Cage*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Filmografia

Kubelka, Peter. 1960. *Arnulf Rainer*.

Cage, John; Lohner, Henning. 1992. *One¹¹ and 103*.

WHO NEEDS A SUPERHERO? NEW TRENDS IN ACTION AND ADVENTURE MOVIES

João de Mancelos¹

Resumo: É um pássaro? É um avião? Não, é mais um super-herói que escapa das pranchas dos desenhadores para conquistar o grande *écran*. Nos últimos anos, películas como *Iron Man 2* (2010), *Thor* (2010), *Green Lantern* (2011), *Sucker Punch* (2011) ou *The Dark Knight Rises* (2012) têm fascinado tanto os fãs da banda desenhada como do cinema. Devido à sua popularidade, uma nova vaga de heróis musculados e destemidos está para chegar, com *X-Men: Days of the Future Past* (2014), ou *The Fantastic Four* (2015). O objetivo deste artigo é analisar as possíveis razões por detrás da renovação e aceitação do género, para explicar este fenómeno. Argumento que a resposta é diversificada e complexa, enraizando-se em: a) Psicanálise (teoria dos arquétipos); b) Mito (teoria do *continuum*); c) História (o fator 11 de setembro); d) Sociologia (escapismo e segurança); e) Tecnologia (a comodidade da adaptação de livros de banda desenhada e as possibilidades abertas pelas imagem geradas por computador). Para completar a minha missão, recorro aos estudos de Carl Gustav Jung, Claude Lévi-Strauss, Joseph Campbell e outros especialistas reputados.

Palavras-chave: Filmes de aventuras, super-heróis, arquétipos, 11/09, escapismo.

Contacto: mancelos@outlook.com

Abstract: Is it a bird? Is it a plane? No, it's (yet) another superhero who escapes from the drawing board to conquer de big screen. In recent years, movies like *Iron Man 2* (2010), *Thor* (2010), *Green Lantern* (2011), *Sucker Punch* (2011) or *The Dark Knight Rises* (2012) have fascinated both comic and movie fans alike. Due to their popularity, a new wave of muscled and fierce heroes is coming, with *X-Men: Days of the Future Past* (2014), or *The Fantastic Four* (2015). The aim of this paper is to analyze the possible reasons behind the revival and acceptance of this genre, in order to explain this phenomenon. I argue that the answer is multifold and complex, resting in: a) Psychoanalysis (theory of the archetypes); b) Myth (the continuum theory); c) History (the 9/11 factor); d) Sociology (escapism and reassurance); e) Technology (the convenience of comic book adaptation and the possibilities operated by computer-generated imagery). In order to accomplish my mission, I resort to the studies of Carl Gustav Jung, Claude Lévi-Strauss, Joseph Campbell and other reputed specialists.

Keywords: Adventure movies, superheroes, hero archetypes, 9/11, escapism

Contact: mancelos@outlook.com

¹ João de Mancelos holds a PhD in American Literature and has recently finished his Postdoctoral Project, in Literary Studies. From 1992 to 2012, he taught American Literature and Creative Writing at the Portuguese Catholic University (Viseu). Currently, he is teaching Screenwriting at Universidade da Beira Interior (Covilhã). He published several books of fiction, four scientific books, and numerous essays.

“Holding out for a hero”

In 1985, a pop song flooded the radio waves and climbed the music charts all over the world. Bonnie Tyler’s harsh voice sang a catchy chorus:

Where have all the good men gone
And where are all the gods?
Where’s the street-wise Hercules
To fight the rising odds?
Isn’t there a white knight upon a fiery steed?
Late at night I toss and I turn and I dream of what I need.

I need a hero
I’m holding out for a hero ‘til the end of the night
He’s gotta be strong
And he’s gotta be fast
And he’s gotta be fresh from the fight. (Tyler 1985, 9)

This musical hit constitutes one among numerous evidence of the presence of superheroes in western culture, since the thirties until nowadays (Gent and Heatley 2010, 4). In addition, the song proves that the concept of superheroes is not restricted to pulp magazines or comic books, but it is also reified in other artistic forms of expression, such as pop music, videogames or cinema.

In the last few years, several superheroes have fled from the drawing boards to conquer the big screen. Movies like *Iron Man 2* (2010), *Thor* (2010), *Green Lantern* (2011), *Sucker Punch* (2011) or *The Dark Knight Rises* (2012) have fascinated both comic and movie fans alike. Due to their popularity, a new wave of muscled and fierce heroes is coming, with *X-Men: Days of the Future Past* (2014), or *The Fantastic Four* (2015).

The main goal of this paper is to answer the question: why are superheroes from comic books increasingly popular in cinema? I intend to analyze the possible reasons behind the revival of this genre, in order to explain the phenomenon. I argue that the answer is multifold and complex, resting in Psychoanalysis, myth, History, Sociology and technology. In order to accomplish my mission — so to speak — I resort to the studies of Carl Gustav Jung, Claude Lévi-Strauss, Joseph Campbell and other reputed specialists.

Psychoanalysis: the hero archetype

Few studies have influenced contemporary western thought and culture

as much as Carl Gustav Jung's essays, particularly "Archetypes of the Collective Unconscious" (1954). The works of this Swiss psychiatrist, in numerous aspects groundbreaking, opened the way to a reinterpretation of Myth, Semiology, History, Literature and Art. According to Jung, all humans possess a collective unconscious, a universal base, regardless their ethnic group, geographic origin or epoch (Jung 1990, 3).

In that matrix, there are archetypes (a word derived from the Greek "archein" or "old", and "typos" or "pattern"), also known as "primordial images", such as the Great Mother, the Spirit, the Hero, the Creator, the Wiseman and the Magician. At a conscious level, these archetypes can be found in myths, legends and folklore, and are passed from one generation to the next (Jung 1990, 5). The similarities found among certain narratives belonging to cultures distant in space and time can be explained by this common base.

In this study, I'm particularly interested in the archetype of the hero, a being with extraordinary qualities and supernatural powers. What makes this archetype so special and captivating? As Jung argues, "the hero symbolizes a man's unconscious self, and this manifests itself empirically as the sum total of all archetypes and therefore includes the archetype of the father and of the wise old man. To that extent the hero is his own father and his own begetter" (Jung 1966, 333). In short, the hero can be perceived as super-archetype, almost a deity.

In legends and other narratives, the hero emerges with a myriad of names and faces: he or she is the warrior, the crusader, the dragon slayer or the rescuer, for instances. It is not hard to detect the presence of this powerful archetype in the profile of Thor, Gilgamesh, Ulysses or King Arthur. In this context, Jerry Siegel, creator of Superman, acknowledges his archetypal heritage. In an interview, he reveals the genesis of the most celebrated hero: "I am lying on my bed counting sheep when all of a sudden it hits me. I conceived a character like Samson, Hercules and all the strong man I have ever heard tell of rolled into one. Only more so" (Gingeroth 2006, 13). Thus, inspired by Biblical and mythological figures, the first superhero of the modern age was born — and, with him, a model for many that would follow.

Myth: Is Superman Hercules in tights?

Beliefs do not vanish as centuries go by: there is a continuity, a transformation, a recycling process leading to the rebirth of the hero (Lévi-Strauss 1966, 7). For instances, the profile of Hercules inspired the creation of individuals with extraordinary capabilities, such as Superman, green monster Hulk or Iron Man, who combats violent criminals, protected by a cybernetic armor. Similarly, the image of the female warrior and hunter can be found in Roman goddess Diana, the Amazons, Wonder Woman, or, more recently, Buffy, the Vampire Slayer (Gent and Heatley 2010, 58).

In other cases, comic books imported heroes directly from myths. The most remarkable example is Thor, inspired by the Germanic and Nordic god of thunder, who uses a magic hammer. Stan Lee, who created Thor, in 1962, for Marvel, explains his origin: "How do you make someone stronger than the strongest person? It finally came to me: don't make him human — make him a god" (Lee and Mair 2002, 157).

Regardless the source of inspiration, superheroes constitute a modern pantheon, similar to the Native American, Greek or Nordic gallery of gods. They also have dynasties and problematic relatives; they experience passion and betrayal; weaknesses and dilemmas, and even martyrdom and death (Reynolds 1992, 43).

Beliefs were passed down from generation to generation with the help of legends; nowadays, narratives of superheroes are deeply rooted in popular culture, thanks to comic books, movies or videogames. Danny Gingeroth, author of *Superman on the Couch*, asks: "Why do we need that element of fantasy in our heroes, even in many of the so-called realistic ones? What need do these fantasies fulfill? What societal function is served by our sitting around our virtual print, cinematic or electronic campfires, to tell and hear stories [...]?" (Gingeroth 2006, 29).

The answer is far from being simple. In my perspective, superheroes reflect our collective hopes for a better world; furthermore, they give us a sense of a security, illusive as it may be, in the age of terrorism; finally, they reveal a deep aspiration: to reach, one day, all the physical and mental potential of the human species.

History: Post Nine-Eleven Stress

The devastating terrorist attacks that took place on September 11 2001 were historically traumatic. For the first time, after the Japanese bombardment of Pearl Harbor, in December 1941, the nation was attacked on its own territory. With the exception of the military personnel who served at the Pentagon, the three thousand victims were working civilians. The next day, the *New York Times* editorial commented: "It was, in fact, one of those moments in which History splits, and we define the world as 'before' and 'after'. [...] Every routine, every habit this city knew was fractured yesterday" (Johnson 2001, A26).

In this context of trauma, political psychologist Virginia Chanley argues that 9/11 deeply disturbed the collective psyche of American citizens, and resulted in a multiplicity of reactions. For instances, on the aftermath of the tragedy, statistics proved that trust in the government doubled, rising national pride and unity, fueled by Republican and Democratic rhetoric (Chanley 2002, 469). On the other side, the attacks generated feelings of impotence, vulnerability or even guilt. Not surprisingly, the number of cases of violence against Muslims and Asians increased dramatically. Revenge became a national objective, and the retaliation took place, on 2003, with the invasion of Iraq.

On the aftermath of the terrorist attacks, Americans turned to politicians, to God or to those who, in popular culture, represent the avengers *par excellence*: superheroes. In fact, in the first decade of the new century, there was a boom in comic books, videogames and movies starring heroes. When questioned about this phenomenon, producer Don Hahn stated: "we are seeing so many super-hero movies, so many Captain America or Iron Man, because those characters can defeat bad guys and that's really a great story for us" (Raynaldy 2011).

To be sure, readers and spectators enjoy protagonists through a complex process that involves admiration for their qualities (for instances, Superman's altruism, strength and courage) and fascination for power (even when this is ambiguous, in the case of Batman) (Frensham 2009, 87). At the same time, super-villains are easily identifiable with terrorists, who murder innocent civilians, in a society where collective security is an illusion and even passenger planes can be turned into deadly missiles.

Sociology: from escapism to revenge

In the face of a tragic event, be it an individual or a psychosocial trauma like 9/11, people usually go through several stages: shock, denial, disbelief and despair, before they reach acceptance. The first feeling is perceptible in the comment of a blogger: "As I was watching the buildings burning, knowing they were going to come down, I actually found myself thinking, with a genuine sense of anger and frustration: 'where the fuck is Superman?'" (Anders 2001). The question posed by this woman, absurd as it may seem, is symptomatic: powerless individuals seek help in the realm of religion or in supernatural beings, like heroes.

It comes as no surprise that, after 9/11, the number of movies featuring superheroes increased substantially. Philosopher Rebecca Housel argues: "Naturally, comic-book superheroes perfectly fit the need, and comic-book based films have set new box-office records" (Housel 2005, 75). This does not constitute a novelty: the Golden Age of Comics coincided with the Second World War and its aftermath, when super-heroes like Captain America fought Hitler, the Nazis and the so-called Japanazis. Young people, soldiers, workers and intellectuals avidly consumed comics, in search of solace and comfort, justice and revenge. A few years after the war, the popularity of superheroes declined, in favor of genres like the western, detective stories, terror or romance (Gent and Heatley 2010, 7).

In my perspective, adventure movies serve a dual function: on one side, they offer spectators a distraction from the daily fear of a hypothetical attack; on the other, in a world where human power has been reduced, superheroes represent a protection for the weak and vulnerable against the oppressors. This was exactly the role of gods in old mythologies or of holly men and saints in religions.

Technology: From the drawing board to the big screen

In the first decade of this century, heroes like Thor or Iron Man met a new life on the big screen thanks to the creativity of screenwriters and directors. In my opinion, there are fundamentally three reasons for this growing tendency. First of all, the cinematic adaptation of plots and popular

characters constitutes, if not a guarantee of success, at least, a minor risk, due to the existence of a large fan base. Stimulated by curiosity, marketing, or internet rumors, legions of admirers are willing to know the new adventures of their favorite heroes. This constitutes a strong motivation for numerous producers, directors and actors.

Secondly, the transposition of comic heroes to the world of cinema is highly convenient, since the profile of the protagonist, its mission and network of friends and rivals are already established. Also, the plots of adventure books and films share the stages of hero journey. According to Joseph Campbell, in the renowned study of comparative mythology, *The Hero with the Thousand Faces* (1949), there are several steps common to numerous legends, far in space and time. Campbell summarizes: "A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man" (Campbell 2008, 23). These steps are easily identifiable in adventure and/or superhero movies like *Star Wars: Episode IV: A New Hope* (1977), by George Lucas, or *Superman* (1978), by Richard Donner.

A third reason: in contemporary movies, heroes look more credible than ever, thanks to computer-generated images and 3D technology; also, directors like Frank Miller and Robert Rodriguez use cartooning techniques, in *Sin City* (2005), and Zack Snyder in *300* (2006) (Ndalianis 2009, 4). At the same time, creators resort to Barthesian hermeneutic codes (clues, equivocations, jammings), to divide the plot through several media. For instances, characters like the *Watchmen* starred in comic books (1986-1987), by Allan Moore and David Gibson; in the movie *Watchmen* (2009), by Zack Snyder; in the videogame *The End is Nigh* (2009), by Soren Lund, and in several webisodes. As a result, the viewer gets the feeling that heroes are real, and lead a life beyond the adventures.

New trends: "The anti-movie of superheroes"

Recently, screenwriters began questioning plots, morals and sexuality. The March 2013 issue of *Empire* magazine was dedicated to the main adventure movies that will premiere this year. While reading several reviews, I noticed a

new trend: the humanization of superheroes. In the next feature films, Superman will experience the confusion of being an alien on planet Earth (Nathan 2013, 57-58); Wolverine lives tormented by his memories, and even deals with feelings of self-rejection (Smith 2013, 74); Hit Girl faces the sour melancholy of youth and endures the pain of love (Hewitt 2013, 68).

In short, adventures are clearly more centered in the troubled past, frailties and fears, flaws and wishes of the characters. This brings superheroes closer to the audiences, and generates empathy, since idols also deal with issues and dilemmas in their quotidian lives. James Mangold, the director of *Wolverine* (2013), resorts to an interesting expression to define this innovative wave: "the anti-movie of superheroes" (Smith 2013, 75).

New movies also feature a wider range of heroines, and not always with erotic purposes. Through the years, the gallery of heroes was chiefly composed of brave and muscled males, with a wide range of superpowers. Women like Rulah, the Jungle Goddess, or Batwoman emerged mainly as female versions of Tarzan or Batman, and made sporadic appearances on comics. The first heroine to gain attention was Wonder Woman, in 1941, created by psychiatrist William Martson for DC/All American (Gent and Heartley 2010, 58). There is strong evidence that this tendency is changing, thanks to teen heroines who can serve as role models. In the realm of literature and movies, I would point out the cases of Buffy, the Vampire Slayer; Katniss Everdeen, from *The Hunger Games*; Babydoll, in *Sucker Punch*, defined as "Alice in Wonderland with machine-guns".

In conclusion, superhero adventures are evolving, occupying new spaces in the media spectrum, and conquering new audiences. They keep in touch with our fears and expectations, while staying faithful to the essential archetype: a hero who can be, at the same time, a human and a god. Mission accomplished.

Bibliographical references

Anders, Charlie. 2011. "Where Would Superheroes Be Without 9/11?" *io9.com - We Come from the Future*, 7th Sept. <http://io9.com/5837450/where-would-superheroes-be-without-911>. Accessed on 1st May 2013.

Campbell, Joseph. 2008. *The Hero with a Thousand Faces*. Novato: New World Library.

- Chanley, Virginia. 2002. "Trust in the Government in the Aftermath of 9/11: Determinants and Consequences." *Political Psychology* 23(3): 469-83.
- Frensham, Ray. 2009. *Screenwriting*. London: Howtobooks.
- Gent, Mike, and Michael Heatley. 2010. *Little Book of Superheroes*. Southfleet: G2 Entertainment.
- Gingeroth, Danny. 2006. *Superman on the Couch: What Superheroes Really Tell Us about Ourselves and Our Society*. New York: Continuum.
- Hewitt, Chris. 2013. "Segundo Hit." *Empire* 23: 66-68.
- Housel, Rebecca. 2005. "Myth, Morality and the Women of the X-Men." In *Superheroes and Philosophy: Truth, Justice and the Socratic Way*, edited by Tom Morris and Matt Morris, 75-88. Chicago: Open Court.
- Lee, Stan, and George Mair. 2002. *Excelsior! The Amazing Life of Stan Lee*. London: Boxtree.
- Jung, Carl Gustav. 1990. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Translated by R. F. C. Hull. Princeton: Princeton University Press.
- Jung, Carl Gustav. 1966. *The Collected Works of C. G. Jung: Symbols of Transformation*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Johnson, Larry C. 2001. "The War Against America: An Unfathomable Attack." *New York Times*, 12th September, late edn.
- Lévi-Strauss, Claude. 1966. *Du Miel aux Cendres*. Paris: Plon.
- Levers, Lisa, and Roger Buck. 2012. "Contextual Issues of Community-Based Violence, Violence-Specific Crisis and Disaster, and Institutional Response." In *Trauma Counselling: Theories and Interventions*, edited by Lisa Levers, 317-334. New York: Springer.
- Nathan, Ian. 2013. "Super-Homem renasce." *Empire* 23: 54-61.
- Ndalianis, Angela. 2009. "Comic Book Superheroes: An Introduction." In *The Contemporary Comic Book Superhero*, edited by Angela Ndalalianis, 3-15. New York: Routledge.
- Raynaldy, Romain. 2011. "Hollywood Shies Away from 9/11-inspired Movies." *The Express Tribune*, 4th Sept. Available at <http://tribune.com.pk/story/244114/hollywood-shies-away-from-911-inspired-films/>. Accessed on 1st May 2013.
- Reynolds, Richard. 1992. *Super-Heroes: A Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Smith, Adam. 2013. "De volta ao limiar." *Empire* 23: 72-77.
- Tyler, Bonnie. 1985. *Secret Dreams and Forbidden Fire*. Sony. CD.

UNIVERSOS PESSOANOS NO IMAGINÁRIO DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO

Henrique Muga¹

Resumo: Analisar a presença poética e a temática, o entranhamento pessoano na filmografia monteiriana, é o objetivo deste texto. Tal presença é visível em vários filmes: assim, um dos seus primeiros filmes, *Que farei eu com esta espada?*, é inspirado na Mensagem do poeta; uma das suas obras principais, *As Recordações da Casa Amarela*, é situada pelo próprio como muito próxima de Pessoa; é especificamente centrado no poeta que realiza o *Conserva Acabada*; reminiscências do Marinheiro pessoano são evidentes no *À Flor do Mar* e no *Sophia de Melo Breyner Andresen*. Por outro lado, a multiplicação de Fernando Pessoa em diferentes heterónimos é condensada na “persona” monteiriana: tal como Alberto Caeiro, César Monteiro é um poeta do mundo rural; como Ricardo Reis é um epicurista; à semelhança de Álvaro de Campos, é parmenidiano, decadentista, sensacionista e pessimista.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, Imaginário, João César Monteiro, Poesia e cinema.

Contacto: henrique.muga@esap.pt

A obra João César Monteiro (JCM) (1939-2003), um dos principais cineastas do “Cinema Novo” português, mergulha profundamente nos vários universos de Fernando Pessoa (FP) (1888-1935), refletindo e deixando atravessar-se por temas, símbolos e mitos pessoanos.

Foi por encomenda da RTP que realizou uma curta-metragem centrada especificamente em FP — *Conserva Acabada* (1989) — cujo enredo se centra num produtor à procura do elenco ideal para um filme do realizador FP: trata-se de uma curta satírico-paródica, desde logo no trocadilho do título com o *Conversa Acabada* (1980) de João Botelho (baseado na troca de correspondência entre FP e Mário de Sá-Carneiro), e pela ridicularização da

¹ Licenciado e Mestre em Psicologia pela Universidade do Porto. Docente na Escola Superior Artística do Porto. Membro Fundador e Investigador Integrado do CEAA. Doutorando em Ciências Sociais na Universidade Fernando Pessoa.

indústria pessoana (bem evidente nas cenas em torno da estátua de FP no Chiado); para além do mais, constitui uma reflexão sobre o audiovisual, quer ao nível da produção com todas as minudências burocráticas, quer enquanto reflexão sobre o estatuto da imagem cinematográfica: a presença do monitor mostrando as imagens que estão a ser filmadas e a visualização dos repetidos “takes” constituem duros golpes na ideologia da transparência e do cinema da ilusão. Sobre esta curta, afirma JCM em entrevista a Jean Gili (1991): é um “pequeno clip sobre Fernando Pessoa, mas nada de muito sério. Seria quase tautológico fazer um filme só sobre Pessoa”; de resto, depois do seu primeiro filme — *Sophia de Melo Breyner Andresen* (1969) — tinha já concluído que a poesia não se filma.

É inspirado na “Mensagem” (1934) do poeta, considera Paulo Cunha (2010), que JCM realiza um dos seus primeiros filmes, *Que farei eu com esta espada?* (1975), um retrato de Portugal um ano depois da Revolução dos Cravos, onde figuram as manifestações operárias contra a presença dos porta-aviões da NATO no Tejo, com imagens do Nosferatu de Murnau. O eco da Mensagem verifica-se desde logo no título do filme, uma citação do Poema (Castelos) dedicado ao Conde D. Henrique: “À espada em tuas mãos achada / Teu olhar desce. / ‘Que farei eu com esta espada?’ / Ergueste-a, e fez-se”. Para além do carácter documental, trata-se de um filme obscuro e feito de interrogações: “que farei eu com esta espada?”, mas também “que farei eu com esta História”, ou “que farei eu com este país?” É um filme sobre o tema da invasão, para a qual a única resistência reside na cultura, tal como a regeneração proposta na Mensagem pessoana assenta na valorização cultural da nação, na criação do 5.º império, o império espiritual.

Uma das suas obras primas, *As Recordações da Casa Amarela* (1989), é situada pelo próprio JCM (1991) relativamente próxima de Pessoa: juntamente com uma perspetiva angustiante da sociedade portuguesa, é neste filme, o primeiro filme da “trilogia de Deus”, que nasce a personagem alter-ego de JCM, João de Deus, uma espécie de duplo, um espelho capaz de lhe devolver um novo conhecimento de si próprio. Como FP, João de Deus escolheu viver numa grande austeridade, num regime de pobreza, que encontra na arte uma forma de viver melhor; depois de expulso da pensão em que vivia é internado num hospício, onde um velho amigo, igualmente internado, o encarrega de uma

missão que o devolve à cidade, transfigurando-se em criatura das trevas (Nosferatu) no fim do filme. Como escreve Serge Daney (1992) este filme “conta a pré-história humana (e portuguesa, ao modo de Pessoa) de um ser do qual nós não conhecemos senão a eternidade (ao modo de Murnau): João César, monstro urbano e poeta maldito”.

Um profundo mergulho de JCM na obra de FP verifica-se ao largo do “Marinheiro” (1915), através do *À Flor do Mar* (1986), considera Mário Torres (2005). O filme encena a misteriosa história de um terrorista galã que surge do mar e se instala numa mansão feminina sem ninguém o questionar, aflorando as existências cruzadas das suas personagens, tal como na obra de FP, o marinheiro sonhado por uma das donzelas veladoras se instala nas suas vidas imaginárias. Ambos os dramas ocorrem num tempo e num lugar indefinidos e, portanto, míticos: no Marinheiro sabe-se apenas que é de noite (“com um resto vago de luar”), sem noção das horas (“Ainda não deu hora nenhuma”), um ambiente onírico, propício à revelação das almas das donzelas; no *À flor do mar* a única referência temporal é fornecida pela notícia da rádio sobre um atentado de que é alvo um dirigente palestino, e é também à noite que os mistérios se revelam, que os corpos se transubstanciam. O cenário do Marinheiro é um quarto redondo de um castelo antigo, com quatro tochas, cuja única janela dá para dois montes longínquos e um pedaço de mar; sobre a mansão do filme sabe-se apenas que fica no Algarve, com quatro aberturas para o mar. Em suma, a visita de JCM à luminosidade de um sul geográfico e mítico, revela bem as reminiscências do drama extático de FP.

O mar é um tema fundamental na obra dos dois poetas. Em FP é simultaneamente um elemento obscuro, lugar de dissolução, onde o real se desfaz, é um fluir de amargura (como é evidente nos famosos versos do poema *Mar Português da Mensagem*: “Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal!”), e espelho do céu, reflexo do além, do desconhecido (igualmente refletido no mesmo poema: “Deus ao mar o perigo e o abismo deu, / Mas nele é que espelhou o céu”); o mar encerra uma busca de Absoluto, o grande cais interior, eterno e divino, simboliza a ideia da travessia (nascer-morrer), um ponto de passagem para o estado anterior (na “Ode Marítima”, 1916, do heterónimo Álvaro de Campos, pode ler-se:

Ah, o orvalho sobre a minha excitação!
O frescor noturno no meu oceano interior!

Eis tudo em mim de repente ante uma noite no mar
Cheia de enorme mistério humaníssimo das ondas noturnas
A lua sobe no horizonte
E a minha infância feliz acorda, como uma lágrima, em mim

Em JCM, como refere João Bénard da Costa (2005), o mar é ao mesmo tempo poesia, alegria e destino final: no *Sophia de Melo Breyner Andersen* é brincadeira e evasão vacancial nas típicas praias algarvias em que o mar escava singulares grutas, e é poesia da protagonista alusiva ao mar — *A menina do Mar* e a célebre *Inscrição* “Quando eu morrer voltarei para te buscar / os instantes que não vivi junto ao mar”; no *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (1970) é significativo o plano da rebentação das ondas na Caparica, e a voz off de Lívio “fecho os olhos e estou no meio do mar”, “o mar é uma alegria”. O mar monteiriano reenvia pois à origem, à mãe, as ondas do mar aos ondulados cabelos da mulher, mas também ao destino final: a água turva do rio que evoca o suicídio em *O último Mergulho* (1992). Por outro lado, a superfície da água é um limite que reflete e oculta como um espelho: metáfora da passagem para outro lado, da ressurreição, no *Veredas* (1977), um apelo aos subterrâneos no *À Flor do Mar*. A ambivalência do símbolo aquático (ou melhor, a integração do contrários vida e morte) é bem evidente no *Le bassin de J. W.* (1997), no qual duas personagens, num cais do Tejo, partilham um desejo comum: pôr fim aos seus dias, declamando parte do poema de Álvaro de Campos (1926) “Se te queres matar, porque não te queres matar?” Tendo partido de um sonho de Serge Daney (no qual John Wayne mexia maravilhosamente a bacia no Pólo Norte), este filme constitui um retrato arrasador de Portugal, como a fala “sou português, fui enganado” bem ilustra; as últimas imagens, depois da fuga para o Pólo Norte, mostram os desfiles nazis depois da tomada de Paris. Portugal, território ocupado, derradeira afirmação antes do exílio.

A par da presença da temática e da poética pessoas em vários filmes de JCM, a “persona” monteiriana condensa os principais heterónimos de FP: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, e Álvaro de Campos.

Assim, tal como Alberto Caeiro, JCM é também um poeta do mundo rural: com efeito, nos filmes designados de “fase medieval”, é no interior do país que procura a essência da cultura portuguesa, no pressuposto de que o essencial coincide com o arcaico. No *Veredas* (1977), história que funde todas as épocas,

integrando personagens reais trasmontanas num fundo cultural lendário, há uma evocação erótica do retorno ao campo, ao artesanal. JCM em entrevista a António Pedro Vasconcelos (2005) define-o como um filme de amor e de salvação, apelando à necessidade de renascermos. O *Silvestre* (1981), encenação de duas novelas medievais, é um espelho da alma da cultura popular: maliciosa e ingénua, simplista e alegórica. Em entrevista a Adelino Tavares da Silva (2005, 332), JCM define-o como um filme onde se opõem as componentes reais da nossa vida: “o mundo cristão, que vive connosco; o mundo árabe, que corre no sul do nosso corpo; e o mundo judaizante, que é um rio secreto dentro de nós”.

À semelhança de Ricardo Reis, JCM é epicurista: como assinala Sidónio Paes (2005), JCM praticava por princípio o princípio do prazer, numa sociedade repressiva (nos costumes) e liberal (nos comércios), em crescendo até ao regabofe verbal no *Vai e vem* (2003); o eros do seu cinema é faustiano e donjuanesco, pela incessante atração do eterno feminino.

Como Álvaro de Campos, JCM é parmenidiano. José Gil (1987) dizia que Campos é o poeta do quotidiano metafísico, um quotidiano banal, sensível, do qual surge toda a especulação filosófica, como a “Ode Marítima” (1916) bem o ilustra. Também JCM, considera Jean Narboni (2004), é um parmenidiano de sempre, ao ponto de fazer proliferar e delirar a lista das coisas baixas para as elevar à categoria da ideia; o trivial, o obscuro e o registo baixo coexistem, de forma mais complexa que a simples oposição binária, com uma carga espiritual, ironizando-a mas sem a destruir.

Mesmo as várias fases de Álvaro de Campos são refletidas na “persona” monteiriana. Assim, JCM é decadentista na sua dimensão romântica (Eugéne 2009) e na atitude escandalosa de transgressão da moral estabelecida (García Manso 2010). É sensacionista na linguagem cinematográfica e na interpretação de João de Deus: o olho de JCM é tátil e erétil, o “olho no corpo” de JCM é uma sexualidade transcendental do ver (Roberti 2005); a atitude corporal de João de Deus percorre diversos estados alterados do organismo, como o hipocondríaco e o vampírico, e vivencia diversos ritmos, através da dança, da corrida, da vadiagem (Viegas 2008), dando-nos uma imagem direta do tempo. É pessimista, nomeadamente sobre Portugal: no filme *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, o desabafo “Este país é um poço onde se cai, um cú de

onde se não sai” ilustra bem o seu desencanto com a pátria. Tal pessimismo estende-se à sociedade ocidental; a propósito do filme *A Comédia de Deus* (1995), afirma em entrevista a Pierre Hodgson (2005, 428): “Não acredito na Europa. [...] Não acredito na moeda única. Como toda a gente, estou muito preocupado com a hegemonia da Alemanha. Não quero ser alemão. [...] É preciso fundar uma nova sociedade”.

Referências bibliográficas

Bénard da Costa, João. 2005. “Os filmes da água”. In *João César Monteiro*, organizado por João Nicolau, 335-346. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Cunha, Paulo. 2010. “Decadência, Regeneração e Utopia em João César Monteiro”. *P: Portuguese Cultural Studies* 3: 43-60.

Daney, Serge. 1992. “Journal de l’an passé”. *Trafic* 3, agosto: 5-25.

García Manso, Angélica. 2010. *João César Monteiro. El cine frente al espejo*. Cáceres: Universidade de Extremadura y Filmoteca de Extremadura.

Gil, José. 1987. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D’Água.

Gili, Jean. 2005. “Um cineasta na cidade”. In Nicolau, João (org). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 410-416.

Hodgson, Pierre. 2005. “Entrevista com um vampiro”. In *João César Monteiro*, organizado por João Nicolau, 419-429. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Narboni, Jean. 2004. “Les exercices spirituels, et autres, de João César Monteiro”. In *Pour João César Monteiro, «Contre tous les feux, le feu, mon feu»*, dirigido por Fabrice Revault D’Allones, 271-282. Paris: Yellow Now.

Paes, Sidónio. 2005. “Recordações de João (de Deus) César Monteiro”. In *João César Monteiro*, organizado por João Nicolau, 29-48. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Roberti, Bruno. 2005. “Monteiro: o olho no corpo”. In *João César Monteiro*, organizado por João Nicolau, 589-591. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Tavares da Silva, Adelino. 2005. “O Silvestre é um filme sobre a aprendizagem...”. In *João César Monteiro*, organizado por João Nicolau, 325-333. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema. Entrevista originalmente publicada no jornal *O Diário*, 6 de junho de 1982.

Torres, Mário. 2005. “O picaresco e as hipóteses de heteronímia no cinema de João César Monteiro”. In *Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico*, vol. I, 221-226.

Vasconcelos, António Pedro. 2005. “João César Monteiro sobre *Veredas*”. In *João César Monteiro*, organizado por João Nicolau, 310-318. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema. Entrevista originalmente publicada no jornal *Expresso*, 27 de maio de 1978.

Viegas, Susana. 2008. “Singularidades do cinema em João César Monteiro”. Conferência apresentada em *O Cinema Através da Crítica: Cinema, Teoria, Literatura e Crítica de Cinema na Península Ibérica*. CEIS20, Universidade de Coimbra, 20-21 Nov.

BERTOLUCCI E BOWLES: POR UMA AUTENTICIDADE NA SUBMISSÃO

Ana Claudia Rodrigues¹

Resumo: Sob a luz de um projeto de tradução estética, *Bernardo Bertolucci* faz de um tempo irrevogável o espelho de uma eternização, fator intrínseco à obra de arte que se requer renovada à espera de um criador-espectador atento aos novos sentidos. Entre o criador do romance, Paul Bowles, e o recriador, Bernardo Bertolucci, o filme homônimo *O céu que nos protege* trará à tona a passagem de um sistema de código linguístico a uma forma sígnica audiovisual. Ao se tratar, portanto, de uma relação intersemiótica, o presente artigo emana da necessidade de estabelecer o que se manteve fiel ao romance e o que se renovou na linguagem cinematográfica, para assim, frente a este jogo de autenticidade e submissão, decodificar um discurso em cujo âmago estará a própria latência das perspectivas humanas e de um significado que as envolve.

Palavras-chave: Bertolucci, Bowles, Sentido, Tradução Intersemiótica.

Contacto: anac_redacao@yahoo.com.br

Diante de um princípio de transcrição do livro homônimo (1949), de Paul Bowles, *O Céu que nos Protege* (1990), de Bernardo Bertolucci, narra a história de um casal, Kit (Debra Winger) e Port (John Malkovich), que, em meio à deterioração que se instalou na Europa após a segunda Guerra Mundial, decide conhecer o deserto africano.

Ainda que sob o impacto de uma nova geografia, e, portanto, distante do caos que varria a Europa, Port e Kit traziam consigo a aridez afetiva de um casamento que se arrastava há mais de dez anos. O deserto do Saara anunciar-se-ia como o espelho do próprio estado desertificado do casal — a incomunicabilidade. Frente à ausência de um diálogo genuíno, restava-lhes a frivolidade comportamental, fato que os levaria a uma avalanche de acontecimentos.

¹ Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, Brasil.

Impossibilitados de dizerem a verdade acerca de seus anseios e aversões, Port e Kit deixavam sempre em suspenso aquilo que mais lhes incomodava. Diante de um turbilhão de sentimentos, restava-lhes o medo do ridículo, da impotência, já que é comum tornar-se vulnerável diante do “outro” para o qual se confessa o sentimento: dá-lhe força e insubmissão; e por outro lado, àquele que despe a sua alma, revelam-se, a rigor, suscetibilidade e fraqueza, como se estivesse à beira de uma mendicância de afeto — seria humilhante. Portanto, Port e Kit caminhavam para o oposto do que pulsava internamente — para o silêncio, e, por conseguinte, para a fugacidade da própria verdade submersa de ambos.

Em uma dialética entre transgressão e submissão, Bertolucci manter-se-á fiel à história, sem deixar de ser leal aos seus próprios elementos estéticos. Daí inferir-se que ao transgredir a fonte na qual se inspirou, submeteu-se a uma nova forma narrativa, quando no início e no final do filme, Paul Bowles, o autor do romance, ganharia contornos em meio aos atores e figurantes, ao assumir o papel de autor-narrador no próprio filme. Todas as articulações entre passado, presente e futuro fundir-se-iam neste narrador cuja obra, em processo de reciprocidade e não de luta, universalizar-se-ia através da tradução estética.

Paul Bowles, com as marcas do tempo em seu rosto, ao narrar a história do filme, duplica a literatura como forma de um espelhamento de si mesma a refletir-se na linguagem cinematográfica — então, a partir daí, a literatura se cala, Bowles assume o papel de autor-espectador e o cinema se faz história universal.

Tendo em mente o sucinto relevo espaço-temporal referente ao filme, é mister ressaltar que à dificuldade categórica em classificar uma prática artística, infere-se o seguinte excerto:

Só é possível compreender o presente na medida em que se conhece o passado. Esta é uma condição aplicada a quase todas as situações que envolvem o fazer humano. Duas formas de transmissão da história são possíveis: a forma sincrônica e a forma diacrônica. Esta mais própria do historicismo, aquela mais adequada e co-natural ao projeto poético artístico [...]. A história inacabada (assim como as obras de arte) é uma espécie de obra em perspectiva, aquela que avança, através de sua leitura, para o futuro. (Plaza 2003, 1-2).

É inegável, portanto, que a causalidade de uma criação artística perpassa o incalculável, o mistério inerente às complexidades e ambiguidades, comuns à arte, ao autor e ao indivíduo que a contempla. A força motriz de encanto,

assombro e inquietude pertence à arte, justamente porque pertence ao homem. Ambos seriam o verso e o averso da mesma moeda. Nesse caso, a cada expressão de novos sentidos, haveria uma tensão entre o mundo do texto, por exemplo, (fílmico ou literário) e o mundo do receptor. Assim, o leitor-espectador estaria apto a dar forma à arte na medida em que nela transcorra, além de suas delimitações temporais e espaciais intrínsecas, a própria experiência humana.

Assim, ao se buscar nos fragmentos de um *regressus in infinitum* (Borges 1999, 278) o princípio de uma obra de arte, ter-se-á uma dupla empreitada: sua gênese e o que está por vir; é o *gesto inacabado* de Cecilia Salles (1998), a garantir que é justamente aí que reside a perenidade da arte em sua relação com o indivíduo — não em sua perfeição acabada e sim na possibilidade de sua reinvenção, através de um simples e novo olhar de um receptor ou de um artesão do tempo. Não obstante, Mesmo diante da imprecisão daquilo que antecede a criação, são imprescindíveis as palavras de Haroldo de Campos quando diz: “À linguagem, então — à linguagem exclusivamente — é que as entidades fictícias devem a sua existência, sua impossível, todavia indispensável existência” (Campos 1992, 279).

Roman Jakobson, teórico russo, em *Linguística e comunicação*, distingue três tipos de tradução da linguagem, classificando-as em:

- 1) A tradução intralingual [...] consiste na interpretação do signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual [...] consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução intersemiótica [...] consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (Jakobson 1971, 64-65).

Dessa maneira, Roman Jakobson reúne os três tipos de tradução, mas é sob o prisma da *transposição criativa* (1971, 72) e, a partir desse conceito final do autor, que vieram à luz tantos outros no que diz respeito, mais especificamente, à tradução intersemiótica. Júlio Plaza, por exemplo, em *Tradução Intersemiótica*, reúne teoria de diversos autores: “Octavio Paz define a tradução como transmutação” (Plaza 2003, 26); Haroldo de Campos fala sobre “traduzir a forma. Transcriar, portanto” (Campos 1992, 29); o próprio Júlio Plaza define a tradução intersemiótica como “transcodificação criativa” (Plaza 2003, 26).

Tendo em mente tais aspectos concernentes ao princípio da tradução, é possível manter uma relação com o que precede o objeto de estudo, mas, é claro, sem esgotar o princípio de ascendência ao declive do intrínseco processo de criação. O romance *O céu que nos protege* repousava em seu tempo do pós-guerra, mais especificamente em 1949 — data de seu lançamento. Bertolucci, em outro tempo posterior, quando diante do romance de Bowles, ainda não tinha visto *O céu que nos protege* em princípio de transcrição para a linguagem cinematográfica. Em *Bertolucci e Bowles – The sheltering sky* de Lívio Negri (1990, 53), constata-se que Bertolucci viu outra coisa: a pintura de Caspar David Friedrich — *O viajante sobre o mar de névoa* (1818), assim como *Os Penhascos de Rügen* (1818). Antes de extrair cinema do romance, Bertolucci pensou a pintura, para assim, pensar o filme. O viajante de Caspar David Friedrich seria o casal do romance (Port e Kit), só que agora não sobre um mar de névoa, mas sob um céu cuja imensidão talvez não fosse garantia de manto protetor, mas revelador dos interstícios de suas respectivas valorizações subjetivas.



Fig. 1 - *Caminhante sobre o mar de névoa* (1818).

O provável momento ao qual se refere Bertolucci, a fazê-lo lembrar-se da pintura de Caspar David Friedrich teria sido quando os personagens já estavam na segunda cidade de uma longa jornada no norte da África. Boussif delinear-se-ia entre a planície aparentemente plana a anunciar íngremes montanhas. Entre pedaladas de bicicleta, Port e Kit conversavam coisas simples, era uma linha tênue entre a simplicidade de um cotidiano glorioso e a frivolidade de um diálogo de escape, árido ao que realmente importava. Estavam tão aparentemente leves e felizes que se podia apostar em uma leveza e felicidade duvidosas, ambíguas entre a ausência de autenticidade e a plena satisfação; e ainda assim, cantavam aquela canção popular: “Oh... Suzana, não chores por mim...”. A canção não estava na literatura de Bowles, porque talvez, o autor do romance preferisse o silêncio: “— É maravilhoso — falou Kit — Ela estava num estado de espírito sonhador, afável e não sentia vontade de falar” (Bowles 2009, 83).

A literatura de Bowles, neste contexto, por exemplo, revela, no discurso indireto livre, a interioridade de Kit em uma transparência suspeita, como um terreno trilhado por armadilhas ocultas, enquanto o filme estabelece uma incógnita entre o efêmero momento sonhador e o instante desertor. Por isso a importância, tanto no filme como no romance, de um leitor-espectador apto a uma construção do olhar, uma vez que a ambiguidade de sentido revela-se, ora pela presença da palavra no romance, que ao invés de esclarecer, abre um leque de possíveis significados, ora na ausência dela no filme, que diante de signos visuais e sonoros, transcende ao espírito de renovação sempre em aberto. Aqui, literatura e cinema são apenas formas de linguagem articulando seus respectivos códigos ao mundo do receptor.

Ainda sobre a questão do receptor, percebe-se que a articulação do elemento estético não é estanque, pelo contrário, está sempre à espera de uma suscetibilidade, de um dinamismo frente aos efeitos poéticos que emanam da intersubjetividade cambiante. Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, utilizar-se-á da noção hermenêutica de “horizonte de expectativa” de Hans Jauss:² “A apropriação da obra é então ativa, seu sentido e valor se modificam no curso das gerações até o momento

² Membro da chamada escola de Constança. Ver Jauss 1957, 55-58, 73-88.

em que nos confrontamos com elas a partir de nosso próprio horizonte, como leitores, críticos ou historiadores.” (Arfuch 2010, 59).

E entre as cores frias do quadro de Caspar Friedrich e as palavras da literatura de Bowles, Bertolucci já fazia germinar em sua imaginação o seu filme, com as cores do deserto:

Deixaram as bicicletas à beira da estrada e começaram a subir pelo meio das rochas imensas, até o topo da crista. O sol estava no horizonte plano; o ar saturado de vermelho [...]. Kit pegou a mão de Port. Subiram em silêncio, felizes de estarem juntos... Sentaram-se nas pedras, lado a lado, olhando a vastidão lá embaixo. Ela passou o braço pelo dele e pousou a cabeça em seu ombro. Ele apenas olhava direto à frente, suspirou e por fim sacudiu a cabeça devagar. (Bowles 2009, 84-85).

O olhar panorâmico anuncia-se então, como motivo de contemplação; o silêncio a dar lugar à imersão; mergulhado em si mesmo, o homem extrai do imensurável, a noção da sua própria medida. Portanto, é relevante ressaltar que a gênese da visão panorâmica, segundo Aumont, antecede o cinema, ao afirmar que: “Tecnicamente, o panorama vem da pintura” (2004, 57).

E o autor reitera: “Se a invenção do cinema é, antes de tudo, a de um espetáculo, não há dúvida que o panorama seja um de seus ancestrais mais diretos [...].

Fabricado como pintura, o panorama é destinado a ser visto como cinema.” (Aumont 2004, 58).

Vê-se, então, que o romance de Bowles rememora a visão de Bertolucci sobre a pintura de Caspar David Friedrich, a fim de se recriar uma linguagem cinematográfica na fotografia de Vittorio Storaro.³

³ Diretor de fotografia do filme *O céu que nos protege*, de Bernardo Bertolucci.



Fig. 2 - Fotografia de Vittorio Storaro em "O céu que nos protege" (1990).

E na continuidade do processo de criação artística, Bertolucci dirá o quanto de Bowles e Jane há em Port e Kit. Guiado, não raro, pela suscetibilidade de seus próprios sentidos, Bertolucci fala: "A princípio, nós nos surpreendemos com o quanto da história de Paul e Jane havia de similaridade no livro. Então, eu tive a ideia de construir nossos personagens por meio de um 'esboço da vida' — dos modelos originais".⁴ (Negri 1990, 54). Mas entre ficção e autobiografia, Leonor Arfuch, ao delinear a especificidade de tais gêneros discursivos, salienta:

Seria possível afirmar, então, que efetivamente, e para além de todos os jogos de simulação possíveis, esses gêneros, cujas narrativas são atribuídas a personagens realmente existentes, *não são iguais*; que, inclusive, mesmo quando estiver em jogo uma certa "referencialidade", enquanto adequação aos acontecimentos de uma vida, *não é isso o que mais importa* [...]. Não tanto a "verdade" do ocorrido, mas sua construção narrativa... (Arfuch 2010, 73)

E diante de sua construção narrativa, ainda que sob a sugestão autobiográfica, Bertolucci fez-se crer não, necessariamente pela comprovação vivencial do autor do romance, mas através da identidade discursiva, e Bakhtin é categórico a esse respeito quando diz: "O autor é o momento da totalidade artística e, como tal, não pode coincidir, dentro dessa totalidade, com o herói que é seu outro momento" (Bakhtin 1982 *apud*. Arfuch 2010, 62). Portanto, na *totalidade artística* do filme, ao subverter o romance sempre à luz do mesmo

⁴ "From the start, we wondered how much of Paul and Jane's story had found its way into the book. Then I had idea of building our characters by 'drawing from life' — from the original models."

como um referencial, Bertolucci transgrediu a forma literária para reacendê-la na linguagem cinematográfica; manteve-se leal à história de Port e Kit – elemento da tradição literária de Paul Bowles —, ao mesmo tempo em que iluminou o discurso poético do filme com a presença da memória — uma espécie de *flashback* não somente da consciência dos personagens a se exteriorizar em imagens, mas da personificação do eu-narrador na própria diegese: com a presença física do autor do romance, no início e no final do filme, anunciam-se por meio das imagens e da voz *over* a força do passado acoplada ao presente e a eternidade do narrado.

Bertolucci, portanto, resgatará a memória com a presença física do próprio Bowles: é uma espécie de anacronismo, a fim de forjar o tempo, e assim poder eternizá-lo. Mas este tempo de outrora está na consciência de Bowles, é nela que se encontra o conteúdo antecedente da história, portanto, o *flashback* pertence à consciência do autor que atua e, nesse caso, o passado se projetará na tela, ainda que no tempo presente de Port e Kit. Era Bowles que sabia o começo meio e fim da história de Port e Kit, e então, serão de suas experiências que a história ganhará vida, mas:

com uma posição enunciativa dialógica, em constante desdobramento em direção à outridade de si mesmo. Não haveria “uma” história do sujeito, tampouco uma posição essencial, originária ou mais “verdadeira”. É a multiplicidade dos relatos, suscetíveis de enunciação diferente, em diversos registros e co-autorias [...]. (Arfuch 2010, 128-129).

Quando Bertolucci convidou Bowles para participar das gravações, Bowles teria dito: “Então, quem é essa pessoa aí assistindo...?” e Bertolucci dirá: “Este é você assistindo ao seu próprio passado.”⁵ (Negri1990, 44). Nota-se que, a princípio, Bowles não compreendia o porquê de sua participação, uma dificuldade comum talvez quando se torna necessário qualquer homem posicionar-se diante de si mesmo — seria um encontro nada fácil, a se tratar de si diante de si, sem intermediários. Geralmente é incômodo ao homem lidar com a sua profundidade mais íntima. Mas finalmente, Bowles compreendeu que estar diante de Port e Kit, era como se a consciência assistisse a si própria; é a história a engendrar-se a outra história, graças à linguagem cinematográfica.

Em um princípio ilustrativo da revalorização da linguagem, a aparição de

⁵ “So, who is this person watching...? And Bertolucci would say, That’s you watching your past life.”

Bowles centrar-se-á no início e no final do filme. Depois que a história ganha corpo, já não se pensa mais no autor — aquele senhor no café em Tânger aparta-se da história, a fim de que ela possa falar por si só. No final, quando *Kit* retorna ao café, ao mesmo café em Tânger, Bowles aparece entre um jogo de espelho pertencente ao cenário, não casualmente, pois algo mais anunciar-se-ia no reflexo metaforizado pelo diálogo entre os dois: frente a frente, em um princípio de espelhamento, Bowles perguntará a Kit: “Você está perdida?” E ela responderá “Sim.” Kit responderá a uma voz cujo corpo pertencia a um tempo posterior. Esta voz deveria ser extra-diegética — só o espectador deveria ouvi-la; ela é o pensamento de todos, é a dúvida que o homem traz em si. Mas a arte elimina as linhas tênues da realidade do homem, para justamente mostrá-la além das aparências, e ninguém se salva na voz do pensamento do cinema, uma vez que ele escancara a relação cordial das palavras proferidas ao justamente anunciar as palavras proibidas.

Não só o espectador ouve, Kit também, além de ouvir, responde como em um acerto de contas entre ela e o autor, o rumo de sua trajetória. E ele lhe responderá:

Por não sabermos quando morreremos, achamos que a vida é inacabável. Mas algumas coisas acontecem de vez em quando. Poucas, aliás. Quantas vezes vai se lembrar de uma tarde na infância, uma tarde que faz parte de você tanto que não imagina sua vida sem ela? Mais quatro ou cinco vezes. Talvez nem isso. Mais quantas vezes vai ver a lua cheia? Umas vinte, talvez. Ainda sim, tudo parece ilimitado.⁶

No romance, Kit se lembra de uma tarde de agosto quando Port teria dito, em palavras similares, o que Bowles disse quando finaliza o filme:

A morte está sempre a caminho, mas o fato de você não saber quando vai chegar parece depreciar a finitude da vida. É essa terrível precisão que nós tanto detestamos. Mas por não sabermos, passamos a pensar na vida como um poço inesgotável. No entanto, as coisas acontecem só um certo número de vezes e um número muito pequeno na verdade. (Bowles 2009, 201)

Port teria dito a Kit no romance, o que foi dito por Bowles no filme. Nem Port nem Bowles eram profetas anunciando o segredo da vida — a não apreciação do tempo em seu devido tempo faz do homem um ser insatisfeito, a depositar sempre nos valores quantitativos e imediatos o princípio das realizações de suas esperanças. Port, no romance, e Bowles, no filme, anunciam

⁶ Texto proferido por Paul Bowles no final do filme.

uma realidade intrínseca ao homem; é necessária uma aprendizagem lenta para o apreço do instante, da divinização do cotidiano. No entanto, Bauman dirá que:

No ambiente líquido-moderno [...]. A inventividade humana não conhece fronteiras. Há uma plenitude de estratégias. Quanto mais exuberantes são, mais ineficazes e conclusivos os seus resultados. Embora, apesar de todas as diferenças que os separam, eles tenham um preceito comum: burlar o tempo e derrotá-lo no seu próprio campo. Retardar a *frustração*, não a *satisfação*. (Bauman 2008, 15-16)

Na contemporaneidade, portanto, potencializou-se o grande desafio: o de amar, o do *afrouxamento dos laços sociais* determinado por Bauman (2008); vivem-se, com frequência, a fragmentação do afeto e o medo de um diálogo verídico acerca da interioridade do “outro”. Por isso o homem estar, muitas vezes, a trilhar caminhos: na busca de si mesmo não percebe que busca o amor, e talvez, nem Port e Kit, nem Bowles e Jane o tivessem percebido. E entre o princípio da tradução e o princípio do amor, o homem só seguirá em sua travessia, pelo aprimoramento de suas obras e de si mesmo.

Assim, a travessia atemporal da linguagem e do homem, em busca do sentido de sua existência, trouxe a revitalização do olhar sobre a arte, quando Bertolucci encontrou luz na luz do romance de Bowles e o transcendeu ao iluminar o próprio autor da fonte na qual se inspirou. Retratou tantas outras obras de arte, como a pintura do homem solitário de Caspar David Friedrich, por meio da qual metaforizou a condição humana frente ao seu estado desértico; fez a desertificação intrínseca do homem assemelhar-se ao âmagô árido da arte — tudo depende do caminho a se tomar: se o da solidão, propícia à ousadia poética, ou da liquidez dos valores morais, a qual, estagna, não raro, o homem e a arte na mediocridade.

Enfim, o conceito de sucessão no elemento estético, o qual traz em seu bojo a experiência da humanidade, é prova de que a vida por si só não basta, ela é uma constante travessia por desertos em busca de completude; são necessários, em um contínuo remanejamento, um pedido de socorro, um deslocamento, um simples aceno como aquele, que, do outro lado da rua, elevou o coração de Fernando Pessoa em Tabacaria: “Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me./Acenou-me Adeus, gritei-lhe adeus ó Esteves!, e o universo/Reconstruiu-se-me” (Pessoa 1995, 366).

Graças à reconstrução do olhar entre tradição, tradução e receptor, infere-

se que em *O Céu que nos Protege*, de Bernardo Bertolucci, o céu do Saara só será um reflexo de um manto protetor, o que valeria dizer, um aceno do “outro”, de um “Esteves” logo ali, se Kit, Port e qualquer outro estivessem aptos a uma travessia que não é a do céu, que não é a do Saara, mas aquela da desertificação que ronda e ameaça os seres humanos no âmago de sua própria condição.

Referências bibliográficas

- Arfuch, Leonor. 2010. *O Espaço Biográfico – Dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Aumot, Jacques. 2004. *O Olho Interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Bauman, Zygmunt. 2008. *Medo Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Borges, Jorge Luis. 1999. *Discussão*. São Paulo: Globo.
- Bowles, Paul. 2009. *O Céu que nos Protege*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Campos, Haroldo de. 2004. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva.
- Jakobson, Roman. 1971. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- Jauss, Hans. 1957. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Compilado por Dietrich Rall. Traduzido por J. Siles. Barcelona: Taurus Humanidades.
- Negri, Lívio. 1990. *Bertolucci e Bowles: The Sheltering Sky*. Nova Iorque: Scribners.
- Pessoa, Fernando. 1995. *Obra Poética: Volume Único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Plaza, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- Salles, Cecília. 1998. *Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume.

A PROPAGAÇÃO DE HISTÓRIAS NA ERA DA PARTICIPAÇÃO: A QUESTÃO DA AUTORIA NAS NARRATIVAS TRANSMEDIÁTICAS

Marta Noronha e Sousa¹

Resumo: Nos estudos de diversos media narrativos, como o cinema e a literatura, a questão da autoria tem sido central, baseada na ideia de um génio criador, que deve ser compreendido através da sua obra. Mas, desde a década de 1960, diversos autores têm procurado desconstruir esta mistificação do *auteur*. Na nova era da comunicação digital, as narrativas ficcionais (tal como todos os outros tipos de mensagens mediáticas) são continuamente reapropriadas, adaptadas, remixadas, tornando-se até, em certos casos, difícil rastrear a sua origem autoral. Porém, até aos dias de hoje, o enfoque *auteurista* persiste. Se é certo que o autor não tem a força de outrora, ensombrada pelo trabalho colaborativo e pela participação do público, por outro lado, será que essa marca está de facto em vias de extinção ou impor-se-á ainda, de forma diversa? Esta comunicação visa, assim, explorar, através da análise de um caso paradigmático, a questão da autoria num tipo de narração surgido dentro deste cenário: as narrativas transmediáticas. Apesar de naturalmente colaborativas, dada a diversidade de meios usados para contar uma história maior e da usual participação do público, a marca do autor poderá não estar totalmente dissolvida e poderá ainda fazer sentido olhar a autoria como determinante na sua criação.

Palavras-chave: Autoria, Narrativas Transmediáticas, Participação, Propagação de Histórias.

Contacto: martanoronhasousa@gmail.com

Introdução

O advento dos *media* digitais originou uma profusão de novas práticas discursivas, entre as quais novas formas narrativas, como as narrativas

¹ Doutoranda em Ciências da Comunicação, na Universidade do Minho (CECS), debruça-se atualmente sobre adaptação, narrativas transmediáticas e outras práticas através de diversos media. Entre outras participações em conferências e revistas científicas, publicou *A Narrativa na Encruzilhada* em 2010, e participou no projeto *Processamento de Sinais Sociais na IHC* (engageLab, UM).

transmediáticas. Estas narrativas são histórias narradas através de diversos artefactos, em diferentes plataformas, de modo a formar uma história maior, um todo coordenado e uno (Jenkins 2003). Cada narrativa particular conta uma parte diferente da história ou conta-a de forma diferente (Miller 2008), através de diferentes *media* e linguagens (Scolari 2009), dando assim um “contributo distinto e valioso” para o todo (Jenkins 2006, 95-96). Cada artefacto pode deixar pistas para estimular o público a procurar mais informação nos restantes (Long 2007) e pelo menos um deles é normalmente participativo para que o público possa interagir com a história (Miller 2008).

A questão da autoria sempre foi central em qualquer discussão ou análise de artefactos narrativos porque estes são materializados em *media* que, para além de narrativos, são (pelo menos em alguns casos) considerados artísticos. Assim, a discussão sobre a autoria, típica da análise e crítica de arte, estende-se à sua análise, como tem acontecido nas áreas da literatura, do teatro ou do cinema. No cinema, a propriedade dos estudos autorais tem sido questionada dada a sua natureza colaborativa (Watson 2004, 131-132). Se um filme é criado por uma multiplicidade de intervenientes, como pode atribuir-se a autoria a apenas um deles? Mas, apesar de esta ideia ter sido desmistificada, não só no cinema, mas em outras artes também, a questão da autoria continua a impor-se no estudo e na crítica das artes narrativas.

Ora, as questões colocadas no cinema aplicam-se igualmente às narrativas transmediáticas, com diversos fatores agravantes. Nas histórias transmediáticas, para além da multiplicidade de especialistas necessária para fazer um filme, são ainda necessários especialistas em outros *media*. O público é também, em muitos casos, chamado a contribuir para o desenrolar da narrativa, de modo que o estatuto do autor como agente criativo primordial é profundamente posto em causa.

O presente artigo pretende, assim, explorar as possibilidades e limitações da abordagem autoral na análise das narrativas transmediáticas, tentando aplicá-la a um caso prático de transmediação — o universo *The Matrix* — para perceber até que ponto ela fará sentido. Ao mesmo tempo, esta análise parece-nos importante porque a própria definição teórica de narração transmediática é ainda problemática e uma análise autoral pode nomeadamente ajudar a esclarecer e contribuir para essa concetualização.

A Questão da Autoria na Análise de Narrativas

Artes como a literatura ou a pintura sempre incluíram abordagens baseadas na autoria, ou seja, no estudo dos autores consagrados e da sua obra. O enfoque particular pode ser o da história da arte, o da análise do estilo particular do autor ou de temas recorrentes, ou o da interpretação da obra. A literatura em particular tem uma forte tradição de estudos autorais, com disciplinas e cursos dedicados a correntes e autores canónicos.

Quanto ao cinema, no início, os direitos de autor eram atribuídos aos produtores, cujas funções são mais administrativas do que artísticas, pelo que não eram vistos como *auteurs*. Na década de 1950, porém, diversos académicos, críticos e profissionais do cinema, associados aos *Cahiers de Cinéma*, procuraram demonstrar que determinados realizadores conseguem fazer sobressair o seu “olhar” particular e o seu génio criativo nos seus filmes, movimento conhecido por *Politique des Auteurs* e baseado na análise interpretativa dos filmes (Aumont e Marie 2004, 28).

Durante a década de 1960, no entanto, diversos contributos “fissuraram o autor como ponto de origem da arte” (Stam 2005, 9): o Pós-Estruturalismo questionou a ideia de sujeito unificado (Stam 2005, 9); Lacan (1966) defendeu que a figura do autor era apenas um artefacto do ego, reflexo dos impulsos inconscientes do indivíduo; e Foucault (2002) sustentava uma abordagem não-originária a todas as artes. A ideia da Intertextualidade, surgida na literatura, propôs que nenhum texto é plenamente original, pois é sempre atravessado por referências aos textos que o precederam (Kristeva 1981). Barthes foi mais longe, afirmando mesmo que o autor “morreu”: “Assim que um facto é narrado [...] intransitivamente [...], esta desconexão ocorre, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa” (Barthes 1977, 142).

Apesar destes movimentos, no entanto, a “fascinação” com a figura do autor continua a ser central nos estudos fílmicos, talvez por adereçar uma série de perguntas que continuam a ser pertinentes nos dias que correm (Watson 2004, 134). E o mesmo pode ser dito quanto ao estudo das restantes artes narrativas.

A Cultura da Participação e as Narrativas Transmediáticas

Com o advento dos *media* digitais, no entanto, esta questão complicou-se. A revolução cultural que eles originaram deveu-se à natureza digital do seu formato, que permite que a informação seja “armazenada facilmente, acedida rapidamente e transferida entre uma grande variedade de dispositivos”; ela pode ainda ser “prontamente reconfigurada”, prestando-se assim à interatividade (Miller 2008, 4).

A atual “cultura da convergência” caracteriza-se por uma grande fluidez de conteúdos, que são, como ou sem o aval dos autores, legalmente ou não, constantemente reapropriadas; as mensagens circulam, são partilhadas, reassembladas, em múltiplas plataformas, por múltiplos “autores”: *media* corporativos, profissionais independentes ou o próprio público (Jenkins 2006, 3). O público ganha assim um poder democrático inusitado: para além de partilhar publicamente as suas opiniões, redistribuir os conteúdos narrativos, e participar na sua construção, ele pode reapropriar as obras dos autores instituídos, modificá-las e distribuir o resultado massivamente; e as narrativas ficcionais parecem ser um dos seus alvos prediletos (Jenkins 2006; Rosenthal 2011).

Como agravante, os *media* digitais, sendo frequentemente multimédia, pedem equipas multidisciplinares, compostas por especialistas de diferentes áreas, para a criação das narrativas, como é o caso do transmedia. A fusão das empresas mediáticas em grandes conglomerados e a criação de sinergias, muito habituais atualmente, exponenciam essa necessidade de colaboração (Jenkins 2006).

Neste contexto, a autoria é profundamente questionada; o autor original pode até ser perdido de vista. As obras podem ser redistribuídas sem referência à sua origem ou redesenhadas até ao ponto de serem quase irreconhecíveis. Em equipas colaborativas, o contributo individual de cada um esfuma-se. Na melhor das hipóteses, o autor perde pelo menos uma parte significativa do seu impacto e poder. Assim, até que ponto fará ainda sentido usar uma abordagem autoral nos estudos de narrativas como as transmediáticas, tão fortemente ligadas a esta cultura de constante remixagem?

Acreditamos que o assunto pode ser encarado de duas formas: mantendo a tradição e procurando nas obras narrativas, ainda que paralelamente aos movimentos participativos e colaborativos que as acompanham, os elementos distintivos, a visão criativa do *auteur*, onde ela possa ser encontrada; ou, por outro lado, simplesmente tentando rastrear uma autoria que se esbate cada vez mais. Esta é a abordagem que adotámos aqui, investigando como se desenrola o processo criativo nas transmediações e a quem compete (se a alguém compete) a maior parcela das decisões criativas.

Um Caso Prático: *The Matrix*

The Matrix foi um dos primeiros e mais relevantes casos de narração transmediática. Cronologicamente, a saga iniciou com o filme *The Matrix* (1999). Entre 1999 e 2003, diversos *comics* foram publicados no sítio oficial, mas foi em 2003 que a saga realmente descolou: foi primeiramente lançada a série de nove curtas-metragens *Animatrix*, como extra no DVD do primeiro filme e depois comercializada em separado. Em Março, estreava o segundo filme, *The Matrix Reloaded* e, no mesmo dia, o videojogo *Enter the Matrix*. A conclusão da trilogia fílmica, *The Matrix Revolutions*, estreou em Novembro do mesmo ano. Entretanto, os *comics* disponíveis no sítio foram publicados em livro. No ano seguinte, foi lançado um segundo volume, que incluía três *comics* inéditos, e *The Matrix Online*, um MMORPG (Massive Multiplayer Online Role-Playing Game), e, em 2005, o videojogo *The Matrix – Path of Neo* (na análise, consideramos apenas o primeiro jogo, pois é o único que acrescenta algo à história).

Os criadores deste universo ficcional foram os irmãos Wachowski. Foram eles que conceberam a história desde o início e escreveram e realizaram os três filmes, que constituem o núcleo fundamental. Foram, naturalmente, auxiliados por toda uma equipa de profissionais. O primeiro filme em particular recebeu diversos galardões, como Óscares e BAFTAs, em diversas categorias, como efeitos visuais, cinematografia, edição de imagem e de som, guarda-roupa, representação, argumento, realização, etc. Destacamos em particular a participação de: Owen Patterson, que dirigiu a equipa de arte, responsável por um ambiente estético tão distinto e particular; Yuen Wo Ping, pela coreografia das memoráveis cenas de kung-fu; e John Gaeta, nos efeitos especiais,

responsável pelo efeito conhecido por “bullet time”, em que a ação avança em *slow motion* ao mesmo tempo que a câmara se move à velocidade normal. Este efeito foi na realidade sugerido pelos realizadores, mas concretizado por Gaeta, representando um marco na história dos efeitos visuais cinematográficos. Estes três autores são aqui destacados porque os seus contributos são dos motivos mais apontados pelo público para terem apreciado os filmes.

Mas, apesar da aclamação que receberam, estes contributos não foram determinantes para o gizar da história (conteúdo) fundamental, ou para o facto de ela ser transmediática. Aliás, a saga é altamente reputada pelas questões filosóficas que levantou, numa altura em que as tecnologias digitais realmente eclodiam e “ameaçavam” revolucionar o mundo. A história global e as questões que ela levanta foram gizadas de origem no argumento dos filmes, desenvolvido em exclusivo pelos Wachowskis. Mais ainda, os próprios técnicos admitem que em muitos casos se limitaram a executar, com as suas competências específicas, as ideias sugeridas por Larry e Andy; afirmam que deram o seu melhor por se sentirem inspirados pela sua paixão e por sentirem que eles estavam sempre abertos às suas opiniões.²

Quanto aos restantes artefactos, a autoria foi partilhada ou mesmo entregue a outros profissionais. Os Wachowskis escreveram apenas quatro *animés*, *The Second Renaissance I e II*, *Kid's Story* e *The Last Flight of the Osiris*, e não realizaram nenhum deles, entregando essa função a profissionais consagrados na área, alguns deles *auteurs* de culto. Os restantes *animés* foram totalmente concebidos por eles, tendo os irmãos apenas supervisionado o trabalho para que mantivessem as linhas gerais necessárias à coerência das diferentes narrativas. Desta forma, cada *auteur* pode criar livremente e incutir na criação artística as suas marcas distintivas, também patentes na sua restante obra. Quanto aos *comics*, o processo foi o mesmo; os Wachowskis apenas conceberam a ideia de um, *Bits and Pieces of Information*. O jogo *Enter the Matrix* foi desenvolvido pelos profissionais da Shiny Entertainment, mas, entre os níveis de luta, podemos assistir a trechos fílmicos exclusivos, dirigidos pelos realizadores e gravados em conjunto com as cenas do segundo e do terceiro filmes.

² Vide *Making of Scrolls to Screen: A Brief History of Anime* (2003). John Gaeta, até à data um profissional relativamente inexperiente, disse mesmo: “Eu fiquei muito impressionado pelo quanto eles estavam abertos às ideias das outras pessoas.”

Quanto à participação do público, *The Matrix* não é um bom exemplo. Conta de facto com uma interatividade com o público, principalmente ao nível dos jogos e da discussão gerada na rede sobre a história, desde o lançamento do primeiro filme. Mas, quanto aos jogos, o público interage de um modo que não influencia as materializações da história: ela permanece a mesma, independentemente do que cada um consiga atingir em jogo. Quanto à discussão em rede, foram criados diversos blogues onde o público partilhava as suas opiniões, ideias e teorias explicativas sobre a história, mas não há indícios de que essas ideias tenham sido de modo algum determinantes, visto que os Wachowskis tinham desde o início uma ideia muito clara do que queriam fazer. Em outros projetos transmediáticos, mais voltados para as redes sociais, é frequente que o público participe diretamente no desenvolvimento da história, mas este não foi o caso em *The Matrix*, pelo que a questão não pode ser aqui explorada.

A Autoria em *The Matrix*: Discussão

Podemos com segurança dizer que os *auteurs* de *The Matrix* foram Andy e Larry Wachowski. Todos os elementos mais importantes — desde a realização dos filmes, à conceção da história como um todo, com os seus personagens fundamentais e o mundo ficcional distópico da matriz, passando pelas principais escolhas ao nível de ambientes estéticos, tom, e *media* usados para contar e estender a história — foram opções suas. No entanto, todo o processo foi profundamente colaborativo. Todas as escolhas sobre a materialização das histórias parecem ter sido tomadas ao estilo do *brainstorming*: estando a conceção do mundo ficcional bem definida, de forma muito gráfica, desde o início, na mente dos dois irmãos, eles usaram o contributo da equipa inicial e de quantos se associaram posteriormente ao projeto, para a enriquecer. É notório, nos documentários sobre a produção da saga, o espírito de mútua inspiração e de aceitação das opiniões dos especialistas cuja competência nas suas áreas eles reconhecem e admiram e a quem deram plena liberdade, contanto que respeitassem as regras fundamentais do mundo e da história que criaram.

Desta forma, a cada interveniente foi dada suficiente liberdade criativa e um inspirador sentido de paixão pela história (e pelos *media* usados, *comics*, *anime*, *manga* e videojogos) que permitiu que cada um se sentisse

verdadeiramente valorizado e motivado. O sucesso desta colaboração foi sem dúvida favorecido pelo facto de os realizadores se terem associado a profissionais competentes e, na sua maioria, com provas dadas e o seu próprio “séquito” de fiéis seguidores e fãs. Nas artes que os irmãos não dominavam, ao invés de escolher criadores menos experientes, como é habitual neste tipo de franchises, até por uma questão económica, eles escolheram criadores consagrados e deixaram-nos desenvolver o seu trabalho criativo livremente, acompanhando o processo para que a história não fosse desvirtuada, mas confiando nas suas capacidades; sentindo-se livres, estes artistas sentiram-se privilegiados e inspirados a dar o seu melhor. Assim, ao mesmo tempo, os Wachowskis conseguiram conquistar segmentos de mercado relativamente fechados e nem sempre adeptos dos filmes de ação, curiosos por saber mais sobre o novo projeto dos seus *auteurs* prediletos.

Mas, nem todos os colaboradores eram experientes: por exemplo, Gaeta era um jovem com uma experiência limitada, que pediu para se associar à equipa quando soube do efeito, “bullet time”, que os irmãos pretendiam criar. Experientes ou não, todos os profissionais foram ouvidos e inspirados a partilhar a paixão e a dedicação pela história, que fizeram também sua, sem nunca ensombrar a capacidade e a genialidade dos autores. Um maior protecionismo por parte dos criadores em relação à sua história teria, na nossa opinião, barrado o desenvolvimento de opções criativas que foram os próprios fatores determinantes do valor dos produtos narrativos apresentados ao público.

A sua aura como *auteurs* foi ainda intensificada pelo mistério que criaram à volta das suas pessoas. Apesar de todo o alarido público que a saga causou, eles deram muito poucas entrevistas e quase nenhuma informação sobre si próprios; no primeiro livro de *comics*, do qual são *editores-chefe*, a sua biografia apenas refere os quatro filmes que realizaram e que: “Pouco mais se sabe acerca deles” (Lamm 2003, 6). Assim se instalou todo um culto à sua volta, que levou muitos consumidores a procurar avidamente mais informação sobre eles e, não sendo capaz de a encontrar, a conhecer as histórias do universo da matriz.

Conclusões

Em suma, a autoria da saga *The Matrix* foi de facto colaborativa, e fortemente favorecida e enriquecida pela abertura dos realizadores ao contributo criativo da sua equipa, mas ao mesmo tempo eles foram capazes de “segurar as rédeas” da sua criação, de forma que qualquer das opções fundamentais é da sua conceção e qualquer dos artefactos, concebido ou não por eles, é plenamente coerente dentro do mundo ficcional uno e coeso que criaram, o que é a própria marca das narrativas transmediáticas.

Este caso particular não nos permite tirar conclusões particulares quanto à participação do público. Sabemos que ele é mais difícil de orientar, pois a sua participação é mais livre e o seu comprometimento com as premissas dos autores menor, de modo que é mais difícil manter a coesão da história. Mas, em princípio (princípio que importa verificar em estudos subsequentes), a mesma lógica que se aplica aos especialistas, poderá aplicar-se também à colaboração do público.

Uma outra conclusão que podemos tirar, em relação às narrativas transmediáticas e seu conceito, é que, para que os diversos artefactos efetivamente formem uma história maior, é necessário coordená-los de forma eficaz, de modo a serem coerentes uns em relação aos outros e a acrescentarem informação relevante para o desenrolar da história, do mundo ficcional e dos seus personagens. Um bom controlo sobre a história central é, como achamos que este caso comprova, fundamental. Mas, “controlo” não significa limitação ou restrição do trabalho criativo dos colaboradores, mas antes uma orientação que, sendo construtiva, pode ser profundamente inspiradora, motivante e gratificante para todos os *auteurs* envolvidos no processo. Todos eles podem ser beneficiados por essa colaboração, não só porque são igualmente creditados pelos seus feitos particulares, mas também porque o seu trabalho artístico pode até ser mais rico do que se fosse desenvolvido isoladamente.

Referências bibliográficas

Aumont, Jacques, e Michel Marie. 2004. *A Análise do Filme*. Traduzido por Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia.

Barthes, Roland. 1982. *Image, Music, Text*. Traduzido por Stephen Heath. Londres: Flamingo.

Foucault, Michel. 2002. *O Que é um Autor?* Traduzido por António F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega.

Lacan, Jacques. 1966. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil.

Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Nova Iorque: New York University Press.

Jenkins, Henry. 2003. "Transmedia Storytelling: Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling." *MIT Technology Review*, 15 de Janeiro. Disponível em <http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling>. Acedido em 15 de Junho de 2011.

Kristeva, Julia. 1981. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Blackwell.

Lamm, Spencer, ed. 2003. *The Matrix Comics*. Nova Iorque: Burlyman Entertainment.

Long, Geoffrey. 2007. "Transmedia Storytelling: Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company". Dissertação de Mestrado, MIT.

Miller, Carolyn H. 2008. *Digital Storytelling: A Creator's Guide to Interactive Entertainment*. Burlington: Focal Press.

Rosenthal, Liz. 2011. "Foreword." In Nuno Bernardo, *The Producer's Guide to Transmedia. How to Develop, Fund, Produce and Distribute Compelling Stories across Multiple Platforms*, viii-ix. Lisboa: beActiv Books.

Scolari, Carlos A. 2009. "Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds and Branding in Contemporary Media Production". *International Journal of Communication* 3: 586-606.

Stam, Robert. 2005. "Introduction". In *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, editado por Robert Stam e Alessandra Raengo, 1-52. Oxford: Blackwell.

Watson, Paul. 2004. "Critical Approaches to Hollywood Cinema: Authorship, Genre and Stars". In *An Introduction to Film Studies*, editado por Jill Neldes, 129-184. Londres: Routledge.

PRÁTICA DA ESCRITA E EXERCÍCIO DA MEMÓRIA EM ÉRIC ROHMER (1920-2010)

Marina Takami¹

Resumo: Éric Rohmer (1920-2010) escreve seus primeiros textos críticos de cinema em 1946 (sob seu verdadeiro nome Maurice Schérer) e publica neste mesmo ano o romance *Élisabeth* (sob o pseudônimo de Gilbert Cordier). Ele abandona a crítica em 1962 quando é afastado da redação da revista *Cahiers du cinéma*, da qual foi redator chefe (1957-1962). Formado em letras germânica, analista do cinema mudo alemão, cineasta, Rohmer será autor dos roteiros de todos os seus filmes. De suas duas incursões ao teatro, além da direção, ele reivindica o estatuto de autor — tradução e adaptação em *Catherine de Heilbronn* (1979) e texto original em *Le trio em mi bémol* (1986). Identificado como conservador e de gosto clássico, Rohmer expõe suas ideias sobre arte no ensaio cinéfilo *Le Celluloïd et le Marbre* de 1955 — revisitadas segundo o ponto de vista do artista contemporâneo no filme de televisão homônimo de 1965 e de novo retomadas pelo autor numa série de entrevistas de 2009 - que marca o pensamento crítico do grupo ao qual pertencia e que reverbera na sua produção artística por meio da inserção das outras artes em seus filmes. Este estudo analisa as diferentes formas de escrita praticadas por Rohmer, considerando as mudanças no tratamento das ideias e nos seus modos de concepção, veiculação e recepção. Privilegia-se como fonte os depoimentos do cineasta, que testemunham sua própria visão sobre sua atuação nos campos artístico e cultural francês, a fim de problematizar a natureza destes mesmos documentos.

Palavras-chave: Arte, Éric Rohmer, Escrita, História do cinema, Intelectuais.

Contacto: marinatakami@yahoo.com.br

Nascido na cidade de Tulle, sudoeste da França, em 21 de março de 1920,² Maurice Schérer adota o pseudônimo Éric Rohmer³ nos anos 1950. Vale

¹ Prepara atualmente uma tese em História e estética do cinema na Universidade Paris 8 – Vincennes – Saint-Denis, sob a orientação de Christian Delage, que aborda a relação de Éric Rohmer com o universo sonoro a partir da análise de sua produção no campo cinematográfico. É artista visual e pesquisadora nas áreas de fotografia, vídeo e cinema. Bolsista CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

² Sobre as diferentes datas e locais de nascimento declarados por Rohmer ver Magny 1986, 9.

³ Neste estudo será adotado corrente o nome Éric Rohmer em referência ao autor em questão por tratar-se do nome com o qual ficou conhecido.

lembrar que o cineasta utilizou de modo pontual pelo menos três outros pseudônimos. Gilbert Cordier aparece como autor do romance *Élisabeth* (1946), republicado como *La maison d'Élisabeth*; sobre esta mudança no título o autor explica que na releitura da obra conclui que o personagem central não era a mulher mas sim tudo o que se passava em sua casa. Quanto a este pseudônimo, o cineasta afirmou em entrevista ao jornal *Le Monde* de 18 de maio de 2007 que foi uma escolha impensada de sua juventude da qual logo se arrependeu, diferentemente de Éric Rohmer, anagrama que funciona muito bem, segundo o próprio autor, ao ser transformado no adjetivo *rohmeriano* (Blumenfeld 2007). Dirk Peters é creditado como autor do fragmento *Bérénice* que integra o filme *Les Histoires extraordinaires d'Edgar Poë*, filme pedagógico concebido e realizado em 1965 por Éric Rohmer para a televisão francesa. Em entrevista concedida a Hélène Waysbourg em 2009, Rohmer ressalta que em alguns destes filmes feitos para a *Radio et Télévision Scolaire* (RTS), como por exemplo *Perceval ou Le Conte du Graal* (1964), chegou a assinar o roteiro com seu verdadeiro nome (Maurice Schérer) e a direção com seu pseudônimo (Éric Rohmer), acumulando assim as duas funções (CNDP 2012). Sébastien Erms aparece pela primeira vez como compositor no filme *Conte d'hiver* (1991), trata-se de uma colaboração do próprio cineasta com sua montadora Mary Stephen (Herpe 2007, 242). Esta colaboração se estendeu pela década de 1990 até a realização do curta-metragem *Un dentiste exemplaire* (1998) que tem a última colaboração musical conhecida da dupla. Segundo Stephen tudo começou como uma brincadeira já em 1980 com a música para a canção de fim do filme *La Femme de l'aviateur*, porém não creditada à Sébastien Erms.⁴

Se num primeiro momento a adoção de pseudônimos visava desvincular a figura do professor de letras, Maurice Schérer, de suas outras facetas artísticas e intelectuais, sobretudo àquelas vinculadas à sétima arte, considerada naquele momento como uma arte menor, o pseudônimo ultrapassa a pessoa a qual designa e começa a traçar uma trajetória própria. Deste modo, Rohmer pôde criar um distanciamento confortável entre vida privada e vida pública, o qual resguardava cuidadosamente. É neste mesmo sentido que, e para tentar manter sua fisionomia desconhecida por parte do público, na ocasião do Festival de

⁴ A formação do nome dá-se pela junção das iniciais de Éric Rohmer e de Mary Stephen, o nome Sébastien é uma homenagem ao compositor Johann Sebastian Bach.

cinema de Nova York de 1972, no qual participou com o filme *Amor às três da tarde*,⁵ Rohmer aparece nas imagens ostentando um bigode falso.

Esse esforço em esconder-se fica evidente no modo cauteloso como o cineasta mostrava-se. Segundo André Labarthe, foram anos de discussão para obter o acordo de Rohmer para a realização do filme consagrado à sua obra na série *Cinéma, de notre temps*; o cineasta dizia de forma intransigente que a condição para ser filmado era aparecer “usando uma máscara” (Labarthe 2011, 198). Em 1993 Rohmer cede, participa nas escolhas de formato e de locação, não sem impôr como condição a assinatura de um contrato que garantia a não-difusão do filme sem a sua autorização expressa até a sua morte, acordo esse revogado logo após a finalização de *Éric Rohmer, preuves à l'appui (Provas abonatórias)*. Esta vontade de desvinculação de Scherér e Rohmer fica evidente nas entrevistas que compõem o filme, cuja primeira parte começa com o seguinte prólogo:⁶ “Sabemos desde sempre que fora do cinema Éric Rohmer não existe [...], indagado por Jean Douchet, eis aqui um homem sem biografia.” Para este documentário, o cineasta reuniu escrupulosamente todos os documentos que julgou necessários para demonstrar, provar, seus propósitos enquanto autor e cineasta. Tudo isto no espaço de uma pequena sala de um imóvel vazio e impessoal que viria a ser o futuro escritório de sua produtora *Les films du Losange*, um cenário construído para abrigar suas histórias.

Esta mesma linha de despistagem já havia sido colocada em evidência na apresentação da entrevista concedida a *Cahiers du cinéma* em 1970, intitulada *Nova entrevista*, em referência à de 1965 chamada *O Antigo e o Novo* que foi a primeira concedida à revista por Rohmer na qualidade de cineasta após seu afastamento forçado da redação.⁷ O tom tenso esperado da conversa é assim apresentado pelos entrevistadores:

“Tudo, nesta entrevista com Éric Rohmer, nos opõe a ele. Qual a boa razão então destas dez páginas?... Nosso empreendimento, sem nenhuma dúvida, comportava o risco deste questionamento. E dizer que os filmes de Rohmer nos interessam **contra** suas declarações, até mesmo que nunca é inútil traçar linhas de demarcação, isto não é dar uma resposta. Digamos que, sobretudo, nós não pensamos que uma diferença possa ser simples e pura, e que foi esta impureza e

⁵ No Brasil, *Amor à tarde*, sexto da série *Contos Morais*.

⁶ Locução da atriz Arielle Dombasle.

⁷ Sobre sua saída conturbada ver Baecque 2003, 295-342.

esta complexidade que nos deteve. Pois, se pode parecer estranho **hoje** (ou talvez nada estranho, e então uma vez mais, por que falar disso) que um cineasta como Rohmer se preocupe tanto em pensar sua prática quanto em afirmar sua metafísica, é esquecer que esta prática, precisamente, tem somente como função inscrever esta metafísica na negação daquilo que a cerca. Veremos que de fato nesta segunda entrevista, mais pungente que a primeira [1965, *O antigo e o novo*], o mecanismo de **negação**, tão frequentemente e essencialmente praticado pelos personagens, e especialmente pelos narradores dos “Contos Morais”, está longe de estar ausente do próprio discurso do autor. Relembremos o princípio que anima o narrador de *Maud*: “Eu minto (a mim mesmo); mas sabendo (e dizendo) que eu minto (a mim mesmo), eu digo (e encontro) a Verdade”. Nós não paramos certamente de investigar e de mostrar a mentira desta verdade. E Rohmer, certamente, não parou de despistar nossa pista. Não parou de apagar seus vestígios: “pois este **apagamento inscreve-se**, uma tal escrita não tem fim por definição e requer uma atenção ela também sem fim” (Bonitzer et al 1970, 46).⁸

Em um outro registro, esse jogo de suspense/suspensão caro a Rohmer, ficou patente também para a audiência do congresso sobre cinema e pintura de 1987, em Quimper, o qual o cineasta honrou com sua presença, mas ao mesmo tempo surpreendeu com o seu discurso aparentemente esquivo, como relata Jacques Aumont:

Além da agitação que causava esta rara presença, ele deu vida a este coloquio tomando o partido mais paradoxal: convidado a falar de pintura, ele respondia *mise en scène* e cor. Era tomar as coisas a um nível tão elementar, tão concreto, longe dos grandes voos teóricos [...].

Nos decepcionamos um pouco, frequentemente sem ousar a confessar. Éric Rohmer, o autor culto de *'Celluloïd et le Marbre'*, de um estudo erudito sobre *Faust* de Murnau, não tinha então a dizer sobre a pintura no cinema nada além de uma lista de cores associadas imaginariamente a seus filmes, segundo um princípio simbolista esgotado, recenseamentos de ambientes coloridos, como um mero decorador? (Rohmer 2010, 5)

Com um distanciamento de mais de vinte anos, Aumont retoma esta fala de Rohmer e, ao contrário da decepção, destaca a precisão do relato do cineasta, a partir desta “apaixonante” e “provocante asserção”:

⁸ Sublinhado pelo autor. Tradução do original em francês pela autora. Todas as traduções de originais em francês que se seguem são da autora.

“A expressão pictural no filme passa pelos atores” — a qual une todos os aspectos do trabalho tão singular de Rohmer e dá sentido pleno à sua enquete analítica sobre Murnau. O filme é pictural se ele “organiza sua forma”, e neste trabalho os atores são partes interessadas fundamentais. Nada de abstrato, nenhuma submissão *a priori* ao drama: um “belo casamento” entre o “pictural” e o acaso fotográfico. Uma bela e rara definição do cinema como arte visual. (Rohmer 2010, 5)

A sutileza compreendida por Jacques Aumont é parte integrante da produção artística de Rohmer; no decorrer dos anos ele aprimorou-se na fabricação tanto quanto nos comentários sobre sua obra.

As primeiras manifestações escritas de Rohmer no campo cinematográfico datam de fim dos anos 1940, quando ainda assinava como Maurice Schérer, são estudos de caráter crítico e analítico.⁹

“Le Celluloïd et le Marbre” (1955)¹⁰ foi o primeiro ensaio assinado por Éric Rohmer publicado na revista *Cahiers du cinéma*. Organizado em cinco partes, ele se insere no contexto da cinefilia parisiense do período e tinha por objetivo demonstrar o valor do cinema como forma de arte ao abordar o romance, a pintura, a poesia, a música e a arquitetura, separadamente em cada um de seus capítulos. O tema das outras artes e o cinema reaparece nas preocupações teóricas de Rohmer e é uma das marcas de seu trabalho. O próprio *Le Celluloïd et le Marbre* ganha uma versão fílmica em 1965 como um episódio da série de televisão *Cinéastes de notre Temps*.¹¹ Trata-se de um filme de entrevistas no qual Rohmer e André Labarthe se encontram com artistas contemporâneos para debater sobre o ponto de vista deles em relação à arte cinematográfica. A presença dos entrevistadores no decorrer do filme dá-se pela escuta de suas vozes vindas de corpos que encontram-se fora do campo de visão do espectador. No entanto, Rohmer, autor do episódio, apresenta-se corporalmente na abertura do filme. Vemos nesta sequência inicial um homem em pé falando ao telefone do qual compreendemos ouvir a voz, e reconhecemos ser a voz de Rohmer; corpo e voz desconectados e sem rosto, é deste modo que o autor se insere no filme. Este autor sem face, inscreve seu engajamento intelectual e apresenta os objetivos das entrevistas que seguem:

⁹ Tais como “Pour un cinéma parlant” (*Les Temps Modernes*, 1948), “Le cinéma, art de l’espace” (*La Revue du cinéma*, 1948) e “L’âge classique du cinéma” (*Combat*, 1949).

¹⁰ Publicado em *Cahiers du cinéma* 44, 49, 51, 52, e 53, respectivamente.

¹¹ O filme foi realizado por sugestão do crítico e produtor Claude Jean-Philippe.

Nós perguntamos a um certo número de pessoas que possuem atividades *extra* cinematográficas — pintores, por exemplo, escultores, arquitetos, músicos, romancistas, pessoas do teatro... — nós pedimos a eles para se definirem em relação ao cinema, de situar as suas respectivas artes em relação à arte cinematográfica. [ouve-se a resposta, pouco audível e incompreensível, do outro lado da linha]. [...] o celuloide é a película, somos nós, e o mármore é o museu, é você. E nós podemos dizer, aliás, que agora a película entra no museu e que o mármore não é mais o mármore. (Rohmer 1966)

Com este filme Rohmer quer inverter o ponto de vista de seu texto homônimo de 1955 e dá a palavra a artistas de outras artes, a fim de obter elementos para a sua tentativa de definir o lugar do cinema na história da arte. Questão essa que será cara ao cineasta, de um certo modo durante toda a sua trajetória. Rohmer distancia-se desta preocupação do ponto de vista teórico, mas sem deixar de assumir a importância da presença das artes em geral no seu cinema.

Em sua segunda e última incursão ao teatro em 1987-88, como autor e como diretor da peça de teatro *Le Trio en mi bémol*, Rohmer afirma não ter interesse neste momento em fazer a distinção entre o que é cinema e o que é teatro. Ele simplesmente buscou o palco porque para aquele texto ele lhe parecia mais apropriado que a tela para fazer valer a sua obra enquanto autor, para pôr-se à prova na qualidade de autor (Rohmer 1987). Não por acaso esta única peça escrita por Rohmer tem como tema a música de Mozart que lhe dá o título.

Alguns anos antes na mesma década de 1980, Rohmer não autorizou a republicação de sua série de ensaios *Le Celluloïd et le Marbre* (1955) na coletânea de artigos *Le Goût de la beauté* (1984), organizada por Jean Narboni, sob a justificativa de que não poderia permitir sua inclusão sem retificações ou explicações, o que não estava disposto a realizar. Apesar da recusa, Rohmer reconhece, na entrevista que abre o volume, o impacto deste texto sobre os leitores da época; esta negação reforça ainda mais o valor para ele desta reflexão sobre o cinema e as outras artes. Finalmente em 2010 o ensaio aparece publicado em livro seguido de uma série de longas entrevistas com o autor; elas servem, por um lado, de comentário sobre o texto original e sobre o contexto de sua primeira aparição e, por outro, tomam a forma de revisão de uma carreira no campo do cinema que havia começado há mais de sessenta anos.

Roland Barthes se refere ao trabalho de transcrição da fala como a “toilette do morto”:

Nossa fala, nós a embalsamamos, tal uma múmia, para torná-la eterna. Pois é preciso durar um pouco mais que a própria voz; é preciso, por meio da astúcia da escrita, inscrever-se em algum lugar.

Esta inscrição, como nós a pagamos? O que perdemos? O que ganhamos? (1980, 9)

Na passagem para o texto escrito a fala muda de destinatário, ganha outro tempo de existência; não é mais um jogo de contatos entre corpos, é um novo projeto.

O documento sonoro, para além do escrito, traz como dados o tom da voz do locutor, o ritmo, a intensidade, a intonação e a intenção da fala. A sua escuta — guardadas as especificidades das distorções advindas do equipamento de captação, da superfície de gravação, da conservação do material e do estilo de um determinado lugar e época — nos permite discernir elementos ausentes da mesma locução transcrita.

No programa *Le Masque et la Plume* (rádio *Paris Inter*, atual *France Inter*) de 5 de dezembro de 1957, apresentado por Michel Polac e François-Régis Bastide, Rohmer participa pela primeira vez da tribuna de cinema na qualidade de redator chefe de *Cahier du cinéma* e de crítico do jornal *Arts*, ao lado dos comentaristas Jean de Baroncelli, Georges Charensol e Claude Mauriac. Sabemos também por este arquivo sonoro que o programa conta com a presença do público, que se manifesta em aplausos ou vaias, que reage aos comentários e que participa com perguntas. Somente o narrador mantém um tom constante e claro; apresentador e convidados frequentemente sobrepõem suas falas que misturam-se com risos e exaltam-se no decorrer do debate. Distinguimos os diferentes tons das vozes que, ao defender uma ideia, intensificam-se. A reverberação nos confirma que a equipe está instalada em um auditório, que os microfones estão abertos e que os comentadores estão próximos uns dos outros. Da voz de Éric Rohmer crítico de cinema em fins dos anos 1950 transparece segurança e tranquilidade mesmo ao discordar ou ao emitir um comentário provocativo. Nesta fala não há tensão mas fica patente no tom de sua voz o rigor das formulações. Hábil com as palavras, Rohmer organiza o pensamento numa fala controlada e com brio.

Com a maturidade, o reconhecimento por parte do público e da crítica de

sua produção artística, notamos uma certa constância na presença de Rohmer em programas de entrevista a partir da década de 1980. Findo de uma vez o mal estar de sua saída da redação de *Cahiers du cinéma* em 1963, que ainda sentimos na *Nova entrevista* de 1970, Rohmer demonstra em sua fala estar bastante à vontade e seguro de seu trabalho.

Sobre a função da entrevista, Barthes analisa: “[Ela] faz parte, para falar de maneira desenvolta, de um jogo social do qual nós não podemos nos liberar ou, para falar de modo mais rigoroso, de uma solidariedade de trabalho intelectual entre os escritores, de uma parte, e as mídias, de outra.” (1980, 339).

A entrevista foi um recurso usado estrategicamente por Rohmer para divulgar seus filmes, era um espaço no qual ele podia exercer-se mais uma vez como autor combinando no discurso, com a mesma desenvoltura, ideias improvisadas e pensamentos consolidados. Uma vez afastado da crítica de cinema, a entrevista era a forma pela qual Rohmer permitia-se retomar questões antigas e outras atuais relacionadas à arte cinematográfica e ao seu campo de atuação.

A participação de Rohmer em 1980 no programa de rádio chamado *Comment l'entendez-vous?*, apresentado por Claude Maupomé, na qualidade de melômano, representou o seu reconhecimento como cineasta visto como um artista-intelectual. Na escuta dos documentos sonoros dos dois programas, um sobre Beethoven (Maupomé e Rohmer 1980b) e outro sobre Mozart (Maupomé e Rohmer 1980a), pode-se verificar o empenho de Rohmer no preparo destas emissões, a segurança em retomar o seu raciocínio durante a fala, o prazer em falar de música. Ele mantém o mesmo rigor de antes nas construções e no uso das palavras e deixa transparecer de sua voz uma excitação jovial.

Em 1987, ao ser entrevistado por Serge Daney para a série *Microfilms*, Rohmer está claramente relaxado, permite-se rir diante do microfone ao revelar os “segredos” da composição da música para os créditos do filme *Les quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, um momento de divertimento para ele e para o compositor Jean-Louis Valero. Essa descontração, que é um reflexo do próprio modo de trabalho do cineasta, não impediu que a entrevista abordasse temas complexos e polêmicos (Daney 2004b). Com essa mesma serenidade, Rohmer volta ao programa em 1990 para falar do filme *Conto de*

primavera e reflete sobre sua postura enquanto autor diante do campo cinematográfico do momento:

é muito difícil pra mim..., atualmente, enfim, fazer nestes anos 90, neste começo dos anos 90, fazer generalizações. Talvez fosse mais fácil antes, porque eu via melhor qual era o alcance do cinema, mas atualmente eu não tenho absolutamente nenhuma referência. Eu me sinto muito só e... e eu não posso me apegar que a mim mesmo e aos meus próprios filmes. Tudo que eu posso dizer é que eu tenho vontade de fazer isso. A comédia, sim... é o meu elemento, eu me sinto bem e eu não tenho vontade de fazer tragédia. Se eu tive vontade antes ela passou quando eu me instalei num determinado tom. Porém, não é forçosamente confortável... no interior deste tom, onde eu posso encontrar coisas, eu posso fazer coisas muito variadas que apresentam riscos a cada vez e num círculo muito restrito. Bom, eu posso realizar experiências extremamente diferentes e é isto que eu tento fazer. Mas sim, a comédia alhures, eu não sei, porque eu não vejo muitos filmes e isto seria pra mim muito difícil de responder. Enfim, eu não posso mais ser crítico dos outros e eu não sou, em todo caso, historiador do cinema, sobretudo do cinema contemporâneo. Neste momento não é possível. Eu acho que um autor em um determinado momento se sente isolado, porque há um momento em que não se pode mais sofrer influência dos outros, não se pode mais agir em reação aos outros, não é mais possível. (Daney 2004a)

Os testemunhos do autor sobre sua própria obra são de valor inquestionável como fontes de informação, contudo devem ser considerados na chave interpretativa de um discurso construído em primeira pessoa, forçosamente contaminado por interesses subjetivos e sujeito a erros.

A prática da entrevista, que aparece aliás como um elemento da mise en scène em diferentes filmes de Rohmer, pode ser lida como uma espécie de auto-biografia de um autor sem passado mas que soube articular suas ideias no tempo presente e assim inscrever seu pensamento. Deste modo, não foi arbitrária a escolha do cineasta em deixar o seu arquivo de trabalho — que reúne elementos a partir dos anos 1940 no que diz respeito à sua atividade de escritor e à produção de filmes — sob a guarda do Institut Mémoires de l'édition contemporaine. Instituto este criado por iniciativa de pesquisadores e profissionais do mercado editorial que tem por missão reunir fundos de arquivo de editoras, assim como, de escritores, artistas, críticos e profissionais ligados à criação e ao trabalho de edição. O fundo deste “homem sem biografia”

que é Éric Rohmer, coabita na coleção do IMEC com fundos de: Roger Bastide, Samuel Beckett, George Duby, Marguerite Duras, Michel Foucault, Jean Genet, Félix Guattari, Jack Lang, Chris Marker, Edgar Morin, Pierre Schaeffer, entre outros.

Diferentes modos de escrita perpassam a produção de Éric Rohmer; ele praticou, com mais ou menos frequência, o texto crítico, analítico e teórico, o ensaio reflexivo, o romance, a poesia, a tradução, a dramaturgia, o roteiro de filme; é como cineasta que Rohmer passa a ser reconhecido como artista-intelectual, falecido em 11 de janeiro de 2010, lê-se sobre sua lápide, no cemitério de Montparnasse em Paris, simplesmente: "Maurice Schérer, dito Éric Rohmer".

Referências bibliográficas

Baecque, Antoine de. 2003. *La Cinéphilie: Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*. Paris: Fayard.

Baecque, Antoine de, e Noel Herpe. 2010. "Éric Rohmer 1920-2010". *La lettre de l'IMEC* 12: 24-27.

Barthes, Roland. 1980. *Le Grain de la voix: entretiens 1962-1980*. Paris: Seuil.

Biette, Jean-Claude, Jacques Bontemp, e Jean-Louis Comolli. 1965. "Entretien avec Eric Rohmer: L'ancien et le nouveau". *Cahiers du cinéma* 172: 32-43, 56-59. Disponível em <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO3/rohmer.htm>. Acedido em 22 de maio de 2013.

Blumenfeld, Samuel. 2007. "Je voulais trouver un style moderne". *Le Monde*, 18 de maio de 2007. <http://abonnes.lemonde.fr>. Acedido em 22 de maio de 2013.

Bonitzer, Pascal, Jean-Louis Comolli, Serge Daney, e Jean Narboni. 1970. "Nouvel entretien avec Eric Rohmer". *Cahiers du cinéma* 219: 46-55.

Chambat-Houillon, Marie-France, e Évelyne Cohen. 2013. "Archives et patrimoines visuels et sonores". *Sociétés & Représentations* 35: 7-14. [doi:10.3917/sr.035.0007](https://doi.org/10.3917/sr.035.0007). Acedido em 26 de setembro de 2013.

CNDP-CRDP. 2012. *Le laboratoire d'Eric Rohmer, un cinéaste à la Télévision scolaire*. Chasseneuil-Du-Poitou: CNDP. 4 DVDs e 1 livreto.

Daney, Serge. 2004a. "Éric Rohmer et Serge Daney - Conte de printemps: le temps de mûrissement". *Mémorables*, 12 de março, France Culture. Montagem do programa *Microfilms* de 6 de maio de 1990

Daney, Serge. 2004b. "Éric Rohmer et Serge Daney – Quatre aventures de Reinette et Mirabelle, Profession de foi Comment faire du cinéma sans l'aide de la télévision?". *Mémorables*, 11 de março, France Culture. Montagem do programa *Microfilms* de 8 de agosto de 1987.

Gilbert Cordier. 1946. *Elisabeth*. Paris: Gallimard. Republicado em 2007 como *La maison d'Élisabeth* pela mesma editora.

Herpe, Noël, dir. 2007. *Rohmer et les Autres*. Rennes: Presses

Universitaires de Rennes.

Labarthe, André S. 2011. *La saga "Cinéastes, de notre temps"*. Paris: Capricci.

Magny, Joël. 1986. *Eric Rohmer*. Paris: Rivages.

Maupomé, Claude, e Éric Rohmer. 1980a. "Mozart". *Comment l'entendez-vous?*, 2 de agosto. Paris, France Musique.

Maupomé, Claude, e Éric Rohmer. 1980b. "Ludwig van Beethoven". *Comment l'entendez-vous?*, 15 de março. Paris, France Musique.

Ory, Pascal, e Jean-François Sirinelli. 2002. *Les Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*. Paris: Armand Colin.

Rohmer, Éric. 2010a. *Le Celluloid et le Marbre: suivi d'un entretien inédit avec Noel Herpe et Philippe Fauvel*. Paris: Léo Scheer.

Rohmer, Éric. 2010b. "Les citations picturales dans les Contes Moraux et les Comédies et Proverbes. Présentation de Jacques Aumont." In *Le cinéma surpris par les arts. Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 112/113, organizado por Jean-Pierre: 4-16.

Rohmer, Éric. 2004. *Le Goût de la beauté*. Paris: Cahiers du cinéma.

Rohmer, Éric. 1988. *Le Trio en mi bémol*, Paris : Actes Sud Papiers.

Rohmer, Éric. 1987. *Culture matin du 25 novembre 1987*. Paris, Radio France (Culture).

ESCRITA E APOLOGIA EM FRANCISCO LUIZ DE ALMEIDA SALLES

Fábio Raddi Uchôa¹

Resumo: Almeida Salles foi advogado, crítico de cinema e gestor de instituições culturais, como a Cinemateca Brasileira, o MAM-SP e a Fundação Bienal de São Paulo. Suas críticas de cinema, publicadas nos anos 1950-60 em *O Estado de S. Paulo*, exploram as aproximações entre cinema e vida — seja pela defesa de um cinema-verdade, seja pela adesão afetiva ao cinema industrial paulista, tratando suas virtudes e defeitos como traços louváveis, dentro de uma tentativa cosmopolita. Enquanto crítico de arte, escreve apresentações de exposições individuais, realizadas em galerias paulistas entre os anos 1950-70; são biografias de artistas plásticos, que unem exame técnico e experiência sensitiva. Para definir o tom apologético da escrita de Almeida Salles, é necessário: a) examinar as estratégias do crítico, que incluem o uso da biografia e a articulação da experiência pessoal; e b) mapear as funções sociais desta escrita que, solene, pereniza os trajetos de obras e pessoas, unindo as esferas pública e privada — tudo isso, na vida de um intelectual de direita, identificado ao integralismo, e que, a partir dos anos 1950, divide-se entre a crítica de cinema, a agitação cultural e o exercício de cargos públicos de confiança, junto ao Governo do Estado de São Paulo.

Palavras-chave: Crítica de arte, Crítica de cinema, Escrita, Francisco Luiz de Almeida Salles.

Contacto: fabiouchoa@bol.com.br

Francisco Luiz de Almeida Salles: pequena biografia de um biógrafo

Esse trabalho parte de uma experiência como arquivista do Fundo Francisco Luiz de Almeida Salles, depositado na Cinemateca Brasileira, e tem como objetivo: questionar os traços internos e sociais da escrita deste poeta, crítico de arte e crítico de cinema.

Mais conhecido como “o presidente”, Almeida Salles destaca-se por sua participação em instituições culturais paulistas durante a segunda metade do

¹ Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes de USP. Membro do Conselho Editorial da Revista *Movimento* – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP.

século XX — atuando como membro do conselho do MAM-SP, da Bienal Internacional de São Paulo e do MIS, bem como participando da criação do Clube de Cinema de São Paulo, e posteriormente da Filмотeca do MAM e da Cinemateca Brasileira. A mais conhecida de suas atuações se dá como presidente da Associação dos Amigos do MAM-SP. Além da atuação como membro de entidades culturais, Almeida Salles é poeta, com uma produção que abrange 60 anos de sua vida, inicialmente estimulado pelo diálogo com Vinícius de Moraes, com quem participa da Ação Integralista Brasileira (1933-37). É também crítico de cinema, com passagem pelo *Diário de São Paulo* (década de 1940) e posteriormente em *O Estado de S. Paulo* (1950-62). Exerce crítica de arte, escrevendo apresentações de catálogos e exposições, para galerias e museus paulistas. De família rica, nascido na pequena cidade de Jundiaí, interior de São Paulo, forma-se como advogado e atua, durante quase toda a vida, em cargos de confiança, junto ao gabinete de Cultura do Estado de S. Paulo — atuação burocrática, como advogado do Estado de S. Paulo. Acompanha a primeira turma da faculdade de Filosofia da USP, num diálogo que se desdobra em sua participação na Revista *Clima* (1941-44), integrando uma “ala de direita” do periódico.

O que mais nos interessa é o período 1950-70, momento em que Almeida Salles trabalha como crítico e dirigente de instituições culturais, colaborando para a aglutinação de pessoas (artistas, críticos e intermediários culturais) em torno de um circuito de museus e galerias de arte. Hipótese de pesquisa: em tal período, a escrita de Almeida Salles funciona como um instrumento, associado à referida função social de aglutinação de pessoas, que colabora para a agregação de valor às obras de arte (artes plásticas e cinema brasileiro) e, internamente, associa o mecanicismo próprio ao biografismo e um espaço de fruição intuitiva.

A São Paulo entre os 1950-70: a formação de um mercado de artes

A partir dos anos 50, junto com o projeto da burguesia paulista, de intervenção no campo da cultura — que inclui o teatro, as artes plásticas e o cinema —, inicia-se a construção e aquecimento de um mercado de artes, baseado sobretudo em leilões e galerias de arte. Trata-se de um processo que acompanha modificações mais amplas, como o processo urbano de

transformação da cidade, em cujo bojo se dá também a venda e demolição de casarões e palacetes de famílias “tradicionais”, que se desfazem de muitos objetos e móveis antigos. Assim, abre-se espaço para a venda de tais quinquilharias, com leilões que transformam o “velho” em “antigo”, realizados nas próprias casas das famílias ditas “tradicionais”, fazendo com que o nome da família e o ambiente dos casarões/palacetes legitimassem o valor dos objetos vendidos.

Com a fundação dos primeiros museus de arte moderna e as Bienais — MASP (1947), MAM-SP (1948) e Bienal Internacional de São Paulo (1951) —, ocorre uma iniciação de jovens estudantes de arte, ou estrangeiros recém-chegados, em tarefas específicas, que colaboram para a consolidação da figura dos *marchands* e dos intermediários culturais em termos gerais. A ação dos *marchands* (principalmente estrangeiros, como os italianos José Florestano Felice e Giuseppe Baccaro) inclui: a agregação de valor às obras e objetos, recorrendo-se aos críticos e historiadores da arte, bem como à realização de leilões e vendas em locais requintados e de renome no campo cultural; a criação de uma clientela, estimulando-a a investir em obras de arte, agindo também como um agente de cotações de obras, buscando demonstrar a manutenção dos valores investidos, acenando possibilidades de lucro, espalhando a crença de que os bens artísticos são objetos de investimento, por fim, atraindo para si parcela do capital especulativo da burguesia paulista. Há ainda a atuação de outros intermediários culturais, especialmente jovens estudantes e críticos que, por sua vez, concentra-se na organização de mostras e exposições, monitorias, serviços de secretaria, contatos, serviços de balcão para museus e galerias de arte.

Junto com a ação de tais *marchands* e intermediários culturais, forma-se uma rede de espaços para a efetivação de um mercado específico de artes — fundamentado, sobretudo, em galerias de arte e espaços expositivos de museus.

Entre os anos 1940-70, São Paulo presencia a formação de uma rede de galerias de arte, que se espalha do centro em direção ao bairro dos Jardins, uma das áreas de concentração das classes altas.² Com o avançar dos anos 60, tais galerias especializam-se cada vez mais no *marketing*, complexificando as

² O fluxo econômico de tal rede de galerias, apesar de desenvolvida ao longo dos anos 1950-60, culminará durante o denominado “milagre brasileiro”, no início dos anos 1970, sob a política econômica excludente do regime militar.

relações estabelecidas com a clientela. Os catálogos são mais elaborados, com boa impressão e prefácios de críticos renomados, ou de críticos contratados, que escreviam constantemente para determinadas de tais Galerias.³

Ao longo dos anos 1950, paralelamente à fundação do Clube de Cinema do MAM e posteriormente da Cinemateca Brasileira, a atuação de Almeida Salles insere-se em tal contexto do mercado e das galerias de arte: presidiu por muito tempo a Sociedade Amigos do MAM, onde eram realizadas exposições de artistas plásticos, com a aglomeração de artistas e críticos, incluindo possíveis leilões no final dos anos 40; escreveu diversas apresentações e prefácios para exposições do MAM; estabeleceu relações com diversas galerias, incluindo aquela do leiloeiro Renato Magalhães Gouveia (1973), a Galeria Portal (1968) e A Documenta (1969).

Diante de tal mercado, em termos de inserção social, Almeida Salles apresenta um posicionamento duplo: colabora racionalmente para a valorização de objetos e obras de arte, mas, por outro lado, mantém uma ampla margem de liberdade criativa, executada por meio da própria escrita. A principal fonte de renda do crítico não provinha de tal trabalho; seu efetivo ganha-pão era a advocacia, em cargos de confiança, junto ao Governo do Estado (SP). Tal posição, de relativa liberdade diante do mercado de artes, parece ter reflexos sobre a própria escrita de Almeida Salles. Movimento-gênese: os aspectos formais conservadores, especialmente a forma-biografia, são suplantados por um amplo exercício de liberdade e de intuição, motivado pela experiência do crítico diante da obra. Em alguns casos, elementos biográficos (como formação, influências artísticas, ou a definição formal do gesto do artista) permanecem no texto final. Em outros casos, quanto o crítico estabelece uma relação quase afetiva com as obras, os mesmos são drasticamente apagados, atropelados, por uma escrita onde o importante não é a obra ou o artista, mas a fruição estabelecida, entre crítico e obra de arte.

³ Entre as galerias paulistas: a Galeria Domus (1947), fundada por um casal de amigos de Ciccillo Matarazzo; a Galeria Astréia (1959) de Carlos Ranzini e Stephan Geyerhahn; a Selearte (1962), de Biágio Motta e Giuseppe Baccaro; a Seta (1963), fundada por um casal de artistas e sócios de família de industriais e banqueiros. Diversos críticos redigiram apresentações para os catálogos de tais galerias, entre os quais pode-se citar: Mário Shemberg, Jakob Klintonowitz e Paulo Mendes Almeida.

Função apologética: o uso da forma-biografia

A biografia, usada como ponto de partida, coloca-se como um exercício racional e repetitivo: trata-se de uma coleta de dados e a confecção de anotações cronológicas, que pressupõem uma trajetória individual, onde o artista-homenageado é o centro das atenções, incluindo o nascimento, a formação, as influências artísticas, os principais traços formais de suas obras e as exposições realizadas. No processo criativo de Almeida Salles, as anotações biográficas constituem um documento inicial, que é reprocessado, dando origem a críticas e outros materiais.

Vale lembrar que o Arquivo Francisco Luiz de Almeida Salles explicita uma compulsão pelo uso de biografias, que se desdobram em diferentes modalidades de homenagem. Pode-se falar, inclusive, numa auto-construção do titular do arquivo como um biógrafo homenageante, dado que, em sua vida pública, como crítico e advogado do Governo, o ato apologético cumpre uma importante função. Assim, percebe-se o uso da biografia: a) na realização de apresentações de artistas plásticos; b) na redação de pareceres, para a compra de obras de arte pelo Governo do Estado; c) na arguição em bancas de trabalhos acadêmicos; d) na realização de discursos, especialmente aberturas de eventos e homenagens póstumas; e) na organização das anotações pessoais – diversas pesquisas pessoais, sobre cineastas, escritores e atores partem de pequenos estudos biográficos.

Neste contexto, tratamos de um Almeida Salles que reproduz uma forma consagrada por uma história da arte acadêmica, fundada no enciclopedismo. A forma-biografia é antiga, utilizada por críticos como o italiano Vasari (2011), que pensa na arte de um período a partir da soma de biografias. Em “A biografia como forma da nova burguesia”, porém, Siegfried Kracauer (2009) acusa a biografia como uma forma usada pela nova burguesia, após a primeira guerra mundial: trata-se de uma forma de fuga, ou evasão. Por meio da monumentalização de grandes políticos, generais e diplomatas, desvia-se o olhar em relação ao presente, reafirmando-se uma história mundial dos vencedores, que apaga o presente. No caso de Almeida Salles, a forma-biografia o associa a uma burguesia particular, que atua no mercado paulista de artes como consumidora de bens culturais. Neste sentido, distancia-se do tipo de biografia realizada por Paulo Emilio Salles Gomes, a respeito de Jean Vigo

(1957), ou Humberto Mauro (1974): onde prevalece a escolha de um indivíduo, importante em termos históricos, para pensar uma época do cinema brasileiro ou do cinema francês. No caso de Almeida Salles, num primeiro momento da escrita, parte-se de uma biografia que pereniza e homenageia figuras importantes da política, das artes, do cinema e do círculo pessoal do escritor.

O momento do fruir intuitivo: o ataque à forma-biografia

A biografia enciclopédica é transposta por um pensamento intuitivo — num processo tenso, que ocorre no próprio momento da escrita, mapeando as relações entre o crítico, os artistas e o mundo. Em tal momento, percebe-se um empenho do crítico, em projetar a vida na obra, uma disposição a unir: empenho da personalidade e interpretação das obras. Pode-se pensar num pensamento que parte da própria experiência, do crítico diante da obra; em busca da liberdade, desatrelando-se da forma-biografia enciclopédica, a partir de tentativas e de ondulações, aproximando-se de um pensamento que se ensaia, em suas oscilações poéticas, no ir e vir da intuição e da sensibilidade, no ir e vir das identificações entre obra e personalidade do crítico.

Para tratar da presença de tal fruição intuitiva, a seguir serão discutidas duas críticas, elaboradas por Almeida Salles, a respeito dos artistas plásticos Luciano Lo Re e Emiliano Di Cavalcanti. No primeiro caso, há uma presença maior da forma-biografia; no segundo, uma fruição mais radical.

Luciano Lo Re

Trata-se de um pintor paulista, nascido em 1945, de obra não muito conhecida, mas que terá telas vendidas por marchands paulistas. A apresentação de sua exposição individual, escrita por Almeida Salles no início dos anos 1970, mescla elementos biográficos e uma tentativa de identificar as relações estabelecidas entre o pintor e o mundo. Assim, em termos biográficos, destaca-se o contato inicial de Lo Re com a pintura, os estímulos feitos pela Avó materna, os estudos, bem como a relação com museus e artistas de São Paulo — como pintor e integrante da “Galeria Renome”. Por outro lado, em alguns momentos, Almeida Salles explora a relação de Lo Re com as coisas:

define-o como um artista que cria o mundo, por meio de um gesto marcado pelo “desforço”:

Desenhava desde menino, rabiscava falando, cantando oralmente o que arrancava do papel. Sua avó materna Carolina – mulher de Celestino Paraventi – que o estimulava, cercando-o de lápis, aquarelas, massas de modelagem, livros. [...]

O pintor não é um elaborador de peças contingentes e desrelacionadas de um contexto global de comunicação e participação, *mas é um criador de mundo, unitário e identificado com seus próprios limites.*

Este é o primeiro título a ser conferido a Luciano Lo Re, *que estende sua pintura, coagulada em unidades, narrando sua percepção do mundo, como se contasse a história do seu desforço com a circunstância.*

E a palavra desforço caracteriza a pintura de Luciano, pois ela é, no seu conjunto, um corpo a corpo tenso, nunca um encontro fácil com o seu testemunho de realidade.

Poderíamos denominar árdua a sua captação e imanência circundante – suas mulheres, seus bares, seus casais entrelaçados numa volúpia de devoração, seus homens destilando confissões malévolas. (Salles s.d.)

Na apresentação de Lo Re acima citada, os trechos em itálico correspondem ao momento intuitivo, onde a escrita tende ao poético, buscando uma experiência da obra definida pela idéia de “desforço”. Aqui, o ato crítico de Almeida Salles maleabiliza dois níveis de relações, crítico-obra e artista-mundo, indiretamente associando-as à idéia de um “corpo a corpo tenso”, um ato de criação do mundo, associado à restituição de algo que foi confiscado de maneira violenta.

Emiliano Di Cavalcanti

Na apresentação da obra do pintor Di Cavalcanti (Salles 1971), Almeida Salles suprime os dados biográficos, que restam apenas como um desenvolvimento dos traços das pinceladas e da pintura ao longo da vida do pintor — definindo um gesto particular, que representa “o desejo de um registro das coisas, fugidias e efêmeras”. Trata-se de um traço que figura seres e objetos, mas cuja descrição, novamente, leva Almeida Salles a pensar no mundo recriado pelo artista; um novo mundo, autônomo, com outras leis tempos e espaços.

Assim, não há atenção à trajetória do pintor em si, mas ao desenvolvimento de suas relações com o mundo: algo que se dá por meio de um processo específico, onde as leis do universo são desfeitas, anunciando-se

outro universo, dotado de outra estrutura e outro destino, identificado à idéia de resistência. Uma grande capacidade de “eternizar o efêmero, sem arrancá-lo da existência.” Salvar algo do extermínio. Em Di Cavalcanti, a relação com o mundo é uma relação heróica; a defesa de um mundo ameaçado, que se dá por meio do confisco das aparências e de sua reordenação em uma nova ordem, criada pela arte.

Em certa altura da apresentação, feita por Almeida Salles, percebe-se que a própria escrita, em tom poético, tenta aproximar-se do processo de “reconstituição heróica do mundo”, descrito a respeito da obra de Di Cavalcanti. Eis um dos momentos de tensão poética e intuitiva, que se dá na relação do crítico com a obra:

Mas este mundo, liberto do ódio e da guerra, é, por isso mesmo, um mundo de contestação. Daí o artista sempre correndo, sôfrego, atrás da injustiça para denunciá-la e avisá-la de que, no seu mundo, ela se foi abolida. Salvar de todos os perigos as indefesas mulheres, brancas, pretas e mulatas, [...], preservar a existência na sua integridade original, é contestar a ameaça, é impugnar o universo, combater a impostura, a tortura e a falsificação das coisas e garantir o vôos dos pássaros, o desfalecer das ondas nas praias, o renascer incessante de polens e pétalas [...]. (Salles 1971)

Em vias de conclusão: o ato crítico

Na crítica de Almeida Salles nota-se, portanto, uma tensão particular entre o racional (forma-biografia) e a intuição, verificável no próprio exercício da escrita — no trajeto dos rascunhos biográficos ao texto final, ou ainda, nas variações do estilo de escrita ao longo de um mesmo texto. A existência destes dois pólos, entre racionalidade e intuição, permite comparar a escrita de Almeida Salles com aquela de outros críticos da época, especialmente Sergio Milliet (1898-1966)⁴ — crítico literário e de arte paulista, do séc. XX, com o qual Almeida Salles colabora na Revista Clima e nos conselhos do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e da Bienal Internacional de São Paulo.

De acordo com Antônio Cândido (2006), Sergio Milliet possui uma escrita que mistura: a interpretação das obras e um empenho da própria personalidade. Trata-se de uma tendência ao ensaio, onde a visão de mundo se mistura à visão

⁴ Crítico com parte da formação realizada na Suíça e que, assim como Almeida Salles, também entra em contato com a primeira geração de intelectuais formada pela Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Seu trabalho se desdobra entre a crítica de arte e de literatura, incluindo questionamentos sobre o cotidiano, os problemas sociais e a própria personalidade do escritor. (Candido 2006)

das obras. A personalidade penetra nos problemas literários e artísticos do momento. E isso inclui também um exercício de idas e vindas: a flutuação como método. Tal operação crítica de Milliet, denominada por Candido de “ato crítico”, depende da relação harmoniosa entre dois momentos: 1) o racional — momento de dissecação da obra; e 2) o sensível — momento de participação do crítico em termos afetivos, “realizando-se quando o crítico consegue receber a centelha expressiva emanada da obra, que o ‘eletrocuta’, dando lugar a uma verdadeira ‘revelação’”. Verifica-se uma atitude apologética, nascida da “identificação afetiva e intelectual com a obra” (Candido 2006, 156).

Diante do funcionamento da escrita de Sergio Milliet, pode-se singularizar o “ato crítico” de Almeida Salles, onde o sensível tende a suplantar o momento racional. Ambos supõem idas e vindas, ou flutuações, entre a abordagem objetiva da obra e, por outro lado, as identificações sensitivas do crítico com a obra. Ambos trabalham com imbricações entre a visão de mundo a visão da obra. No caso de Almeida Salles, os pólos são particulares: por um lado a forma-biografia e, por outro, uma busca poética e intuitiva pelas formas de recriação do mundo pelos artistas e pelo próprio crítico que interpreta a obra. Neste sentido, as flutuações de sua escrita correspondem a uma busca pessoal, por um mundo idílico e poético, onde homens e artistas teriam o dom da criação.

Em Almeida Salles, pode-se pensar numa dupla “atitude apologética”: por um lado, a apologia monumentalizante, característica da forma-biografia enciclopédica; por outro, a apologia intuitiva, própria à identificação entre crítico e obra, que se sobrepõe à primeira. É por meio da tensão entre elas, que a escrita de Almeida Salles coloca-se como um *estar no mundo*, como um exercício de existência que mapeia os diálogos, as afetividades e as correspondências entre crítico, obra, artista e mundo.

As relações entre artista e mundo, discutidas aqui no âmbito da crítica de arte de Almeida Salles, são também importantes para compreender suas idéias sobre o cinema.

Em 1965, o crítico publica um pequeno artigo, propondo a idéia de “cinema-verdade”. A princípio, tenderíamos a associar tal idéia de “verdade” à teoria de Bazin de *Qu’est-ce que le cinema?*, onde se pressupõe a passividade do olhar: o respeito às aparências, afirmando o caráter ontológico da imagem cinematográfica, sua objetividade e a sua conseqüente credibilidade.

Poderíamos também buscar relações entre tal idéia de “verdade” e a proposta de Kracauer, em *Teoria del cine*, de um cinema que explora a realidade física — pensada como a textura da vida cotidiana, a experiência do mundo vivido: um cinema que capta o transitório do mundo; o interminável; o continuum da existência física.

A idéia de “cinema-verdade” de Almeida Salles (1987), porém, volta-se às relações entre cineasta e mundo, pensando no cinema como um “estar no mundo”, que parte da idéia de transformação de tal mundo, mas centrado na “consciência” que o artista tem diante do mesmo. Em outras palavras, trata-se de um cinema que se pauta pela existência: “o que interessa ao cinema é a existência”, para, por meio dela, “operar de novo a junção entre consciência e mundo”:

O cinema não é apenas o registro espontâneo das aparências do visível. Isto o cinema nunca deixou de ser, desde a sua origem. Na raiz do cinema-verdade há uma mudança de atitude face à realidade, que pode ser definida com a transformação da realidade em processo de existência [...]. (Salles 1987)

Para esta idéia de cinema, tal como descrita por Almeida Salles, não importa a captação da realidade objetiva. Não se trata de um cinema passivo: a verdade relaciona-se com a participação do artista, com o seu “estar no mundo”, com seu poder de (re)criação.

Referências bibliográficas

- Bazin, André. 1985. *Qu'est-ce que le cinema?* Paris: Éditions du Cerf.
- Candido, Antônio. 2006. “O ato crítico”. In *Educação pela Noite*, 147-165. Rio de Janeiro: Ouro e Doce Azul.
- Durand, José Carlos. 1989. *Arte, Privilégio e distinção – artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil 1955/85*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP.
- Galvão, Maria Rita. 1981. *Burguesia e cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Gomes, Paulo Emilio Salles. 1974. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP.
- Gomes, Paulo Emilio Salles. 1957. *Jean Vigo*. Paris: Éditions du Seuil.
- Kracauer, Siegfried. 2009. “A biografia como forma da nova burguesia.” In *O ornamento da massa*, 117-122. São Paulo: Cosac Naify.
- Kracauer, Siegfried. 1989. *Teoría del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Micelli, Sérgio. 2001. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras.
- Salles, Francisco Luiz de Almeida. 1987. *Cinema e verdade*. São Paulo: Cia das Letras.
- Salles, Francisco Luiz de Almeida. 1979. *Espelho da sedução*. São Paulo: Art Editora.

Salles, Francisco Luiz de Almeida. 1971. [*Rascunho para apresentação da Retrospectiva Di Cavalcanti no MAM-SP*]. Arquivo Francisco Luiz de Almeida Salles – Cinemateca Brasileira. Pasta AAS/PI. 167.

Salles, Francisco Luiz de Almeida. s.d. [*Rascunho para apresentação de exposição individual – Luciano Lo Re*]. Arquivo Francisco Luiz de Almeida Salles – Cinemateca Brasileira. Pasta AAS/PI. 170.

Souza, José Inácio de Melo. 1995. "A carga da brigada ligeira, intelectuais e crítica cinematográfica". São Paulo. Diss. de Doutorado, Universidade de São Paulo.

Souza, José Inácio de Melo. 1991. "Almeida Salles crítico de cinema". *Comunicações e Artes* 15(25).

Uchôa, Fábio. 2009. "La organización del Archivo Almeida Salles". Conferência apresentada no VIII Congreso de Archivología del Mercosur, Montevideu.

Vasari, Giorgio. 2011. *Vidas dos Artistas*. São Paulo: Martins Fontes.

IMAGENS E SONS

ENTRE EFEITO DE PRESENÇA E DE SENTIDO: EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS DO FUTEBOL NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO¹

Ana Maria Acker²

Miriam de Souza Rossini³

Resumo: O artigo tem como objeto a análise do cinema brasileiro contemporâneo ficcional e o modo como ele propõe experiências estéticas do futebol a partir das escolhas temáticas e de que forma estas são tratadas pela linguagem audiovisual. O período de observação é de 1995 a 2012. O trabalho pensa a experiência estética a partir dos conceitos de produção de presença e de sentido, de Hans Ulrich Gumbrecht (2010). O autor define o fenômeno como uma oscilação entre efeitos de sentido e de presença. O sentido é o ato interpretativo diante de determinado objeto, enquanto que a presença é a dimensão perceptiva, que diz respeito às emoções. A alternância entre sentido e presença ocorre em *momentos de intensidade*, salienta Gumbrecht, e tal ideia é usada para observar os filmes do *corpus*: *Boleiros – era uma vez o futebol* (1998), *Boleiros 2 – vencedores e vencidos* (2006), *Garrincha – estrela solitária* (2003), *Carandiru* (2003), *O Ano em que meus pais saíram de férias* (2006), *Linha de Passe* (2008) e *Heleno* (2012). Um dos pressupostos é de que há um desejo de *presentificação* do passado do futebol na maioria das obras analisadas. Percebe-se, sobretudo, uma ênfase na relação emocional nostálgica com a modalidade. Como não podemos alcançar o passado, buscamos tentar chegar às sensações dele, em como teria sido ver os craques daquele tempo em campo. Sem isso, resta a simulação do que não retorna, do que virou dado histórico, mas que pode se materializar em imagens e efeitos de presença.

Palavras-chave: Cinema, Comunicação, Futebol.

Contactos: ana_acker@yahoo.com.br | miriam.rossini@ufrgs.br

¹ O artigo deriva da dissertação de mestrado: “Entre efeito de presença e de sentido: experiências estéticas do futebol no cinema brasileiro contemporâneo”, defendida em março de 2013 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, com orientação da Prof. Dra. Miriam de Souza Rossini. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/71266/000879717.pdf?sequence=1>.

² Doutoranda em Comunicação e Informação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

³ Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação – PPGCOM / UFRGS.

Introdução

Ao longo da história, o cinema brasileiro produziu diversos filmes, ficcionais ou documentários, sobre esportes. Entre essas produções, as que abordam o futebol constituem um *corpus* significativo (Melo, 2006), embora ainda permaneça a impressão de que a cinematografia nacional tenha dado pouca importância à modalidade mais popular do país.

O presente artigo propõe discutir algumas características dos longas-metragens sobre esse esporte realizados de 1995 a 2012, tendo como objetivo a problematização de como eles propõem experiências estéticas do futebol a partir das escolhas temáticas e de que forma estas são tratadas pela linguagem audiovisual. A análise é empreendida em sete filmes: *Boleiros – era uma vez o futebol* (1998) e *Boleiros 2 – vencedores e vencidos* (2006), ambos de Ugo Giorgetti; *Garrincha – estrela solitária* (2003), de Milton Alencar; *Carandiru* (2003), de Hector Babenco; *O Ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger; *Linha de passe* (2008), de Walter Salles e Daniela Thomas; e *Helena* (2012), de José Henrique Fonseca.

O texto é dividido em duas etapas — na primeira, há uma contextualização do futebol como experiência estética na vida cotidiana, das materialidades comunicacionais pelas quais ele se apresenta. Já na segunda, é apresentada uma síntese das análises das obras, a fim de perceber como o cinema brasileiro contemporâneo explora o sensível do esporte em questão.

O esporte como experiência estética

Aparições de corpos no espaço, epifanias, momentos de intensidade que desaparecem quase que ao mesmo tempo em que surgem no espaço. Esses são alguns dos termos usados por Hans Ulrich Gumbrecht para definir eventos esportivos e relacioná-los com a experiência estética. Ao refletir sobre os efeitos de presença, o autor salienta que esses aproximam a dimensão corpórea do mundo:

Assim, o que é presença? O que queremos dizer quando dizemos que alguma coisa tem presença? Talvez de forma surpreendente, presença enfatize muito mais o espaço que o tempo (a palavra latina *prae-esse* literalmente significa “estar diante de”). Algo presente é algo que está ao alcance, algo que podemos tocar, e sobre o qual temos percepções sensoriais imediatas. A presença,

nesse sentido, não exclui o tempo, mas sempre associa o tempo a um lugar específico. (Gumbrecht 2007, 50)

A relação espacial de algum modo aproxima sujeito e objeto, não há separação entre ambos. Gumbrecht considera que assim, na dimensão da presença, “as pessoas sentem-se parte do mundo físico, e contíguas aos objetos que o compõem” (Gumbrecht 2007, 51). No caso dos esportes, interpretar excessivamente seus fenômenos acaba por reduzi-los, esvaziando as sensações que proporcionam. O autor alemão define a experiência estética como uma oscilação entre efeitos de presença — relação sensível, perceptiva com o mundo — e de sentido, que diz respeito à interpretação (Gumbrecht 2010).

Gumbrecht reitera diversas vezes o caráter de beleza de jogadas, lances de esporte. Segundo ele, “as jogadas que surgem em tempo real na partida são surpreendentes até para os treinadores e para os jogadores que as executam, porque precisam ser realizadas contra a resistência imprevisível da defesa do outro time” (Gumbrecht 2007, 134). A experiência estética relacionada aos esportes passa pela beleza de jogadas, porém não se restringe a isso. Se a fruição se dá na oscilação entre efeitos de presença e de sentido, essa relação ultrapassa a dimensão do belo. Uma experiência com o estético, um momento de intensidade não necessariamente precisa estar condicionado ao prazer em termos positivos. No esporte, lembra o teórico de Stanford, “a graça e a violência muitas vezes caminham juntas” (Gumbrecht 2007, 122).

Há um paradoxo na fala do teórico das Materialidades, pois ao mesmo tempo em que ele destaca as experiências que o contato com práticas esportivas proporcionam, enfatiza que:

as competições atléticas não expressam nada, portanto não oferecem nada a ser lido. Elas nos fascinam com “corpos que pesam” (“*bodies that matter*”, um trocadilho útil inventado pela filósofa Judith Butler), corpos que se adaptam a formas e funções múltiplas. Ao interpretar essas formas e funções corporais e transformá-las em significado, corremos o risco de reduzir, se não de destruir, o prazer singular que desfrutamos nos eventos esportivos. (Gumbrecht 2007, 55)

O “nada” a ser lido remete à ausência de conteúdos edificantes da experiência estética. Dar significado ao efeito de presença pode limitá-lo, mas é importante perceber que ao mesmo tempo em que enfatiza a insularidade do fenômeno estético, Gumbrecht o caracteriza, aponta os elementos que o constituem, problematiza as sensações que evoca.

De certa forma, o autor realiza em seus argumentos aquilo que aponta como característica básica da experiência estética: produção de presença e de sentido oscilam e coexistem em tensão nos objetos. Embora haja um esforço do teórico em olhar para as práticas esportivas sem interpretações demasiadas, ele acaba o fazendo quando tenta discutir as percepções que identifica a partir do contato com jogos e competições. Parece inevitável interpretar, só que isso não impossibilita a problematização da produção de presença, já que este conflito é do jogo, seja ele o acadêmico ou do futebol, como salienta Wisnik (2008):

É só essa ausência sintomática do futebol que permite falar, com tanta certeza, da insignificância do conteúdo do jogo, quando seria preciso entender que, nele, como nas artes e na música, o conteúdo está ali como se não estivesse: na ausência de significado, mas fazendo *sentido* e pondo em cena conteúdos conflitivos e catárticos que o transformam nesse vespeiro universal de conagraçamento e violência. (Wisnik 2008, 45, grifo do autor)

O “conteúdo estar ali como se não estivesse” pode ser relacionado à oscilação entre presença e sentido que o esporte proporciona. Interpretar as sensações que surgem na fruição estética certamente impõe barreiras à mesma, entretanto isso parece inevitável se a intenção é pensar sobre essa experiência estética. E, conseqüentemente, pensá-la não quer dizer igualá-la em intensidade e emoção.

Os objetos desses fenômenos não necessariamente precisam ser entendidos como os estádios, campos, ginásios. O contato com o esporte também se dá pelas materialidades que transformam, criam outras experiências. Televisão, rádio, internet, cinema, papel são meios que estão no caminho e que de certa forma alteram a relação com as modalidades. Gumbrecht reconhece a influência da tecnologia nos efeitos de presença e de sentido, e salienta que o consumo do evento é diferente, dependendo do lugar:

A torcida dos estádios [...] pode ser barulhenta ou silenciosa, mas em princípio não é permeada por atos de comunicação — embora nos estádios mais modernos telões enormes aproximem a experiência da multidão à da transmissão pela TV. Mais ainda que o comentário dos locutores, dispositivos eletrônicos como o *replay* e a câmera lenta geram uma impressão de análise. Uma transmissão ou um *replay* no telão do estádio podem dar aos torcedores a ilusão de que eles possuem as mesmas informações que o técnico está usando para analisar uma jogada que acabou de acontecer, e para repensar a estratégia de jogo. Mas o que a transmissão abandona de vez e não é capaz de substituir é a copresença física de espectadores e atletas como condição mais elementar para a comunhão. (Gumbrecht 2007, 155)

Os meios técnicos eliminam a vivência simultânea com os eventos, todavia não se pode afirmar que a experiência estética mediada seja menos intensa que a vivenciada no mesmo espaço em que a competição ou o jogo esportivo. São situações diferentes e o teórico alemão reconhece que certas tecnologias potencializam efeitos de presença. As telas trazem a chance de suscitar um desejo pelo substancial da existência, argumenta o autor: “Estou tentando não condenar nem dar uma aura misteriosa ao nosso ambiente mediático. Ele alienou de nós as coisas do mundo e o presente — mas, ao mesmo tempo, tem o potencial de nos devolver algumas coisas do mundo” (Gumbrecht 2010, 173).

O “devolver coisas do mundo” não diz respeito somente a objetos distantes no espaço, mas também no tempo. Gumbrecht (2010) argumenta que há um desejo de presença pelo passado, o que é perceptível na reconfiguração de museus e artefatos que cultuam a nostalgia: “Este desejo de presentificação pode estar associado à estrutura de um presente amplo, no qual já não sentimos que estamos ‘deixando o passado para trás’ e o futuro está bloqueado” (Gumbrecht 2010, 152). Ou seja, o presente amplo acumula diversas experiências de passado em caráter simultâneo. A *presentificação* (grifo nosso) do passado seria a “possibilidade de ‘falar’ com os mortos ou de ‘tocar’ os objetos dos seus mundos” (Gumbrecht 2010, 153).

O teórico das Materialidades da Comunicação não vê problemas no desejo de presentificação do passado, pois “já que não podemos sempre tocar, ouvir ou cheirar o passado, tratamos com carinho as ilusões de tais percepções” (Gumbrecht 2010, 151). As imagens do passado e o modo como essas se apresentam podem ser consideradas como um sintoma desse desejo de presentificação na contemporaneidade.

As materialidades comunicacionais são aparatos que podem estimular o desejo de contato com objetos e situações distantes no tempo e no espaço. Da mesma forma em que os processos maquínicos alteram determinadas vivências, estabelecem outras.

Experiências estéticas do futebol nas telas

A experiência estética em um campo de futebol é uma, propõe um tipo de produção de presença, conforme já discutido a partir dos conceitos de

Gumbrecht. A relação com imagens de jogos, competições, ou recriações destas leva a outro tipo de produção de presença, a outras oscilações com os sentidos que transitam. A partir do estudo dos filmes *Boleiros – era uma vez o futebol* (1998) e *Boleiros 2 – vencedores e vencidos* (2006), ambos de Ugo Giorgetti; *Garrincha – estrela solitária* (2003), de Milton Alencar; *Carandiru* (2003), de Hector Babenco; *O Ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger; *Linha de passe* (2008), de Walter Salles e Daniela Thomas; e *Helena* (2012), de José Henrique Fonseca, foi possível observar algumas recorrências no modo como o cinema nacional aborda a modalidade.

A análise, focada em algumas sequências que remetem a momentos de intensidade, identificou temáticas recorrentes: Futebol do presente e do passado, Memória da modalidade, Futebol e exclusão social, Relação entre jogadores e torcedores. Nos aspectos estéticos, percebeu-se que a *mise-en-scène*, montagem e som são os elementos preponderantes na sugestão de experiências estéticas acerca do futebol.

Entre as recorrências, uma que surpreendeu foi a da memória, a materialização da mesma por meio de diversos artefatos midiáticos. Gumbrecht (2010) afirma que as tecnologias nos alienam do mundo, ao mesmo tempo em que podem trazer as coisas à nossa pele justamente pelas materialidades. O modo como essas memórias aparecem nas obras — fotos, imagens de arquivo, imagens que simulam ser de arquivo, jornais, televisão, pôsteres, figurinhas, etc. — constituem aquilo que o autor alemão denomina como desejo de *presentificação* do passado.



Fig. 1 - Fotos reforçam comparação entre atletas no passado e presente.

Sem podermos alcançar o passado, tentamos chegar às sensações dele, em como teria sido ver os craques daquele tempo em campo, como seria a emoção de assistir ao Brasil tricampeão do mundo, ou Garrincha e Heleno driblando adversários e fazendo gols. Sem isso, resta a simulação do que não retorna, do que virou dado histórico, mas que pode se tornar tangível em imagens e efeitos de presença. O desejo de *presentificação* do passado é uma das percepções fundamentais deste estudo na observação das experiências estéticas propostas pelo cinema brasileiro contemporâneo.

A nostalgia é recorrente nas narrativas que envolvem o futebol no país, e a tradição da crônica jornalística contribuiu para a afirmação desse sentimento. Algumas das obras pesquisadas seguem nessa linha, como *Boleiros* e *Boleiros 2*, *O Ano em que meus pais saíram de férias* e *Garrincha – estrela solitária*, o que contribui para a consolidação de um tipo de memória do futebol. De acordo com Huysen, “o passado rememorado com vigor pode se transformar em memória mítica” (2000, 69), o que pode constituir um obstáculo aos desafios do presente. É arriscado afirmar se o modo como a memória do futebol aparece nos filmes pesquisados possa sugerir algum pensamento mítico em torno do que o jogo foi, porém essa indagação auxilia na compreensão de que as obras audiovisuais sobre esse esporte no Brasil não se distanciam muito das narrativas e discursos que permeiam outros meios em que o futebol circula.

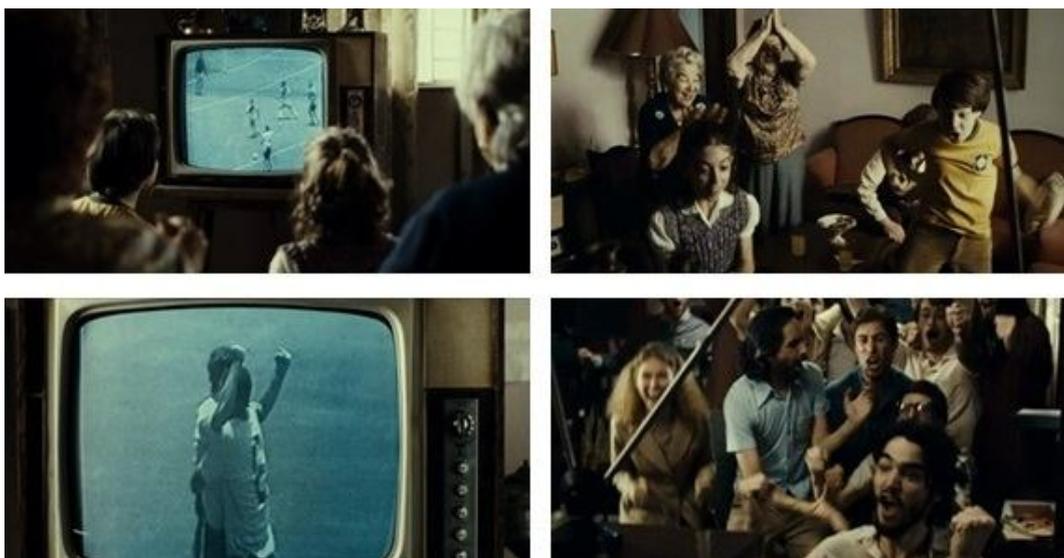


Fig. 2 - Arquivo reforça a memória na relação com as imagens ficcionais.

As abordagens de alguns teóricos sobre futebol dialogam com as obras, principalmente os dois *Boleiros*, *Linha de passe* e *Carandiru*, em que questões como igualdade, exclusão social e identidade nacional aparecem. Embora não eliminem por completo a dimensão positiva, lúdica, essas produções criticam com contundência a modalidade. Tais críticas relacionam-se à memória do esporte, uma vez que o futebol do passado, na maioria das vezes, é apresentado como o bom, o verdadeiro, aquele que de fato estabelece a relação afetiva, que dimensiona efeitos de presença.



Fig. 3 - Montagem pontua contrastes do futebol: exclusão x sucesso.

As discussões sobre as relações entre torcedores e futebol se apresentam, sobretudo, nas cinebiografias *Garrincha – estrela solitária* e *Heleno*; e em *O Ano em que meus pais saíram de férias*. As vivências entre o esporte e aficionados são difusas na tela, pois é possível perceber que a paixão oscila, diminui e pode se transformar em ódio dependendo da situação. Ou seja, pensar essa relação como alienante é no mínimo reduzi-la, já salienta Gastaldo (2012), e os filmes estudados nesta proposta têm o cuidado em não empreender essa simplificação do fenômeno.

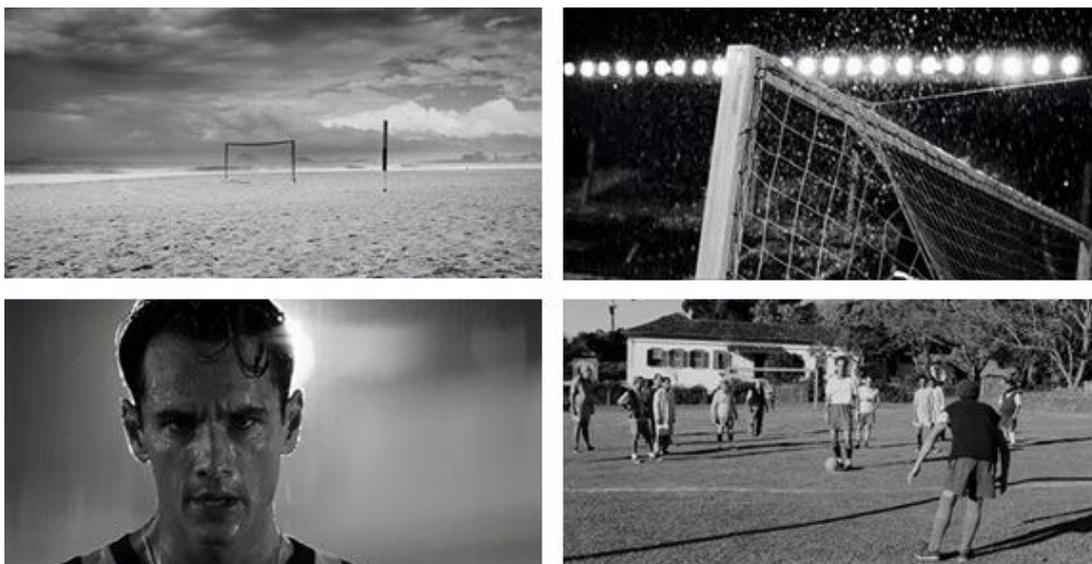


Fig. 4 - Goleiras simbolizam relação do craque com a torcida.

Durante as análises, busquei perceber essas recorrências temáticas e de que maneira experiências estéticas do futebol eram sugeridas a partir delas. A *mise-en-scène* foi o ponto de partida da observação, que logo integrou outros elementos, com destaque para montagem e som. Embora a maioria das sequências seja constituída por vários cortes — a exceção é a de *Boleiros – era uma vez o futebol* — o ritmo dos excertos não é rápido, justamente pelo exercício da câmera lenta. Planos mais longos, em um ritmo vagaroso, arrastados, imprimem condições visuais distintas, geralmente em multiplicidade de detalhes. É como se a construção fílmica direcionasse o olhar, como se anunciasse: “veja, observe, sinta o que está na tela”. O som também agrega nesse movimento e contribui para determinar a expressão de rostos que irrompem na tela em todas as obras que compõem o *corpus*.

Considerações

O cinema é, majoritariamente, antropomórfico, e tal condição colaborou para a ligação das imagens em movimento com as práticas esportivas desde o surgimento de ambas na Modernidade (Melo 2006). O que percebi, no caso dos filmes de ficção brasileiros contemporâneos é que o interesse dessas obras está, principalmente, no rosto dos personagens, seus olhares, expressões, sensações. Essa parte do corpo é que se sobressai: há pouco de dribles, gols nessas sequências e nos filmes como um todo, o que nos ajuda a inferir que as

possibilidades de experiência estética com o futebol no audiovisual nacional não estão no jogo, mas na memória deste, por meio de um desejo de presença de traços de um esporte que já passou.

Gumbrecht (2007) afirma que o fascínio do futebol se dá por meio das belas jogadas, instantes fundamentais para os momentos de intensidade da experiência estética, porém nos filmes brasileiros sobre a modalidade, não é a bela jogada o ponto primordial na sugestão de tais fenômenos. De certa forma, busquei expandir o conceito do autor para além do jogo, uma vez que entendo o futebol como modalidade de experiências múltiplas tão ou até mais intensas que as vivenciadas no entorno das quatro linhas.

Para produzir sentido e presença do futebol, os diretores brasileiros se valem daquilo que está disseminado na cultura nacional acerca desse esporte, tanto nos discursos de outros meios como no campo teórico. De todo modo, é possível afirmar que os aspectos temáticos se apresentam de maneira mais diversificada do que os estéticos, pois as recorrências formais para proposição de experiências estéticas não variam tanto, quando observadas através da relação dialética entre *mise-en-scène*, som e montagem. Nesse ponto, a preponderância é de primeiros planos e câmera lenta.

As tentativas de encenação do jogo propriamente dito são raras por diversos motivos. Só que mais do que pensar em dificuldades técnicas para a reprodução de partidas, é necessário compreender que o cinema brasileiro tem, sim, certo pudor em tratar o futebol como espetáculo, algo recorrente em filmes norte-americanos sobre esportes. A disputa em campo dá lugar ao que acontece no lado de fora: torcedores, dramas de jogadores e ex-jogadores, exclusão, igualdade, discriminação, enfim, pensar e sentir o futebol no cinema está atrelado às questões de fundo, como se esses filmes quisessem de fato compreender as razões, as motivações da relação entre brasileiros e futebol, muito mais do que potencializar experiências semelhantes com as que ocorrem nos gramados, campos de várzea ou ginásios.

Referências bibliográficas

- Bordwell, David. 2008. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papyrus.
Damatta, Roberto, org. 1982. *Universo do Futebol – Esporte e sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Pinakothek.

Franco Júnior, Hilário. 2007. *A Dança dos Deuses – futebol, sociedade, cultura*. São Paulo: Companhia das Letras.

Gastaldo, Édison Luís. 2012. “Huizinga e o futebol”. Recensão de *Filosofia e Futebol: troca de passes*, organizado por Luiz Rohden, Marco Antônio Azevedo, e Celso Cândido de Azambuja, 134-148. Porto Alegre: Sulina.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2010. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2007. *Elogio da beleza atlética*. São Paulo: Companhia das Letras.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2006. “Experiência estética nos mundos cotidianos”. Recensão de *Comunicação e experiência estética*, organizado por César Guimarães, Bruno Souza, e Carlos Camargos Mendonça, 50-63. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 1998. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*, organizado por João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ.

Huysen, Andreas. 2000. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Melo, Victor Andrade de. 2006. *Cinema e esporte – diálogos*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Oricchio, Luiz Zanin. 2006. *Fome de bola – cinema e futebol no Brasil*. São Paulo: Imprensa oficial.

Wisnik, José Miguel. 2008. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

Filmografia

Hambueger, Cao. 2006. *O ano em que meus pais saíram de férias*.

Giorgetti, Ugo. 1998. *Boleiros – era uma vez o futebol*.

Giorgetti, Ugo. 2006. *Boleiros 2 – vencedores e vencidos*.

Babenco, Hector. 2003. *Carandiru*.

Alencar, Milton. 2003. *Garrincha – estrela solitária*.

Fonseca, José Henrique. 2012. *Heleno*.

Salles, Walter; Thomas, Daniela. 2008. *Linha de Passe*.

FREEZE-BODY: IMOBILIDADE E RETARDAMENTO NO CINEMA E NO VÍDEO¹

Joana Bicacro²

Resumo: Desde há algumas décadas que o cinema e a cultura popular apresentam desacelerações pontuais das imagens. Consideram-se aqui alguns casos de interrupção repentina do movimento com recurso a fotografia filmada, ao abrandamento, retardamento ou congelamento da imagem: mudanças de ritmo que permitem iluminar questões centrais da cultura visual contemporânea. Os estudos de caso analisados (obras de Marker, McLaren, Arnold e Godard) servem para avaliar, em primeiro lugar, as qualidades diferenciais e transdutivas da velocidade e da lentidão ou quietude das imagens; em segundo lugar, dão a ver arqueologias de tendências de retardamento analítico, desaceleração e remistura na cultura visual do início do séc. XXI. Os objectivos são 1) pôr em evidência diferentes casos de condução das imagens à imobilidade e à interrupção do movimento e 2) avançar um conjunto de leituras de tais fenómenos. Procura-se demonstrar que os conceitos de velocidade e imobilidade, enquanto expressões de diferença, adquirem um sentido transdutivo.

Palavras-chave: Imobilidade, Retardamento, Transdução, Fotograma, Estase, Montagem.

Contacto: joana.bicacro@ulusofona.pt

Introdução

É comum a observação de quanto as torrentes visuais contemporâneas, com uma rapidez sem precedentes, marcam o ritmo da vida quotidiana. Hoje, o

¹ Por decisão pessoal, o autor do texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico.

² Joana Bicacro é Mestre em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias pela Universidade Nova de Lisboa. É doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. É Assistente na Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação e também investigadora nas áreas da cultura visual, teoria da imagem e arqueologia dos media visuais.

trabalho e o lazer não só surgem interligados como também acompanham as transformações dos media visuais. Acreditamos viver na era da velocidade.³ A velocidade, porém, tornou-se tema fundamental da teoria da cultura e da experiência desde Georg Simmel e Henri Bergson. A ideia da velocidade nova e crescente marcou o espírito do virar do séc. XX, na época da introdução do cinema. Com Bergson, desenvolve-se a ideia segundo a qual o choque da sobrecarga informacional é recebido pela consciência cinemática, capaz de isolar e imobilizar, instante a instante, o que nunca está parado; deste modo, experienciamos todos os movimentos sob a forma de sínteses e acreditamos ir no enalço da corrente de imagens.

Todavia, apesar da crença no carácter dominante da velocidade nas formas mediais recentes, desde há algumas décadas e mais intensamente a partir dos anos 60 que o cinema e a cultura popular permitem a expressão cíclica e tensional de ritmos contrastantes; desde essa época, é possível encontrar modos de retardamento, lentidão e imobilidade como características principais de certas produções de imagens em movimento (ver Company 2007; Cortade 2008; Mulvey 2006). Procurarei demonstrar que os conceitos de velocidade e imobilidade, enquanto expressões de diferença, adquirem força precisamente através de usos tensionais e antagónicos dos media.

Nesta breve apresentação, tratar-se-á não da imobilidade dos corpos no cinema (ideia talvez sugerida pelo título) mas da paragem das imagens elas mesmas: interrupções repentinas do movimento, em planos fixos, com recurso a fotografia filmada, abrandamentos, retardamentos ou outras técnicas de congelamento e paragem em cinema, vídeo e outros media da imagem em movimento. Concentraremos a nossa atenção em mudanças de andamento produzidas na mesa de edição e montagem — mudanças que permitem iluminar questões centrais da cultura visual contemporânea.⁴ Este e os restantes estudos

³ Por um lado, o cinema e o vídeo, tendo o movimento como o seu aspecto fundamental, estão mais rápidos. De acordo com David Bordwell (2006, 121-124), o cinema norte-americano passou de uma duração média de planos de 8 a 11 segundos, antes de 1960, para uma média de 4 a 6 segundos na última década. Por outro lado, os ritmos de consumo também encurtaram. Vemos mais imagens por períodos curtos de tempo. Ecrãs e placards, folhetos e cartazes estão por todo o lado, brilhando, piscando, atualizando-se cada vez mais depressa. À nossa volta, em zonas urbanas, tudo está em velocidade.

⁴ A reapropriação e remistura de uma sequência de *Gentleman Prefer Blondes* (Howard Hawks, 1953), criada por Laura Mulvey e apresentada pela autora neste encontro, é um dos melhores exemplos do fenómeno de retardamento e interrupção do movimento cinemático aqui em análise.

de caso aqui selecionados permitem avaliar, em primeiro lugar, as qualidades diferenciais e transdutivas da velocidade e da lentidão ou quietude das imagens; em segundo lugar, dão a ver arqueologias de tendências de desaceleração da cultura visual do início do séc. XXI — ou, antes, anarqueologias, para falar como Zielinski (2006, 7): modos de *ligar o que está separado*.⁵ O objectivo é pôr em evidência as maneiras significativamente diferentes que várias obras de imagem em movimento das últimas décadas têm de conduzir-se à imobilidade; trata-se de considerar o que isso significa — mais do que proceder à identificação entre um período histórico e um modo particular de lentidão.⁶

Ponto de partida

Esta investigação teve início em torno do filme *La jetée* (1962), de Chris Marker, no contexto de uma abordagem crítica da ideia de que tal filme teria aproximado o cinema de uma ontologia fotográfica. Propõe-se, ao invés, que *La jetée* organiza uma leitura digital (no sentido informacional do termo) e unitária do processo de montagem — e aponta na direcção de uma ideia de cinema que funciona tal qual um sinal discreto, uma fabricação, nem mais nem menos indexical que a fotografia ou o vídeo. Em última análise, a viragem digital nasce com o próprio cinema (bem antes do advento do vídeo); ou, antes, nasce com uma nova abordagem do dispositivo cinematográfico. *La jetée* é um objecto rico e complexo, capaz de revelar o digitalismo puramente discreto do cinema, no que pareceu ser, a princípio, um regresso à fotografia e às formas analógicas de indexicalidade. A estase fílmica em *La jetée* não é, assim, essencialmente fotográfica e não revela um impulso de morte ou o passado. As modalidades da estase não são específicas de um medium, nem são determinadas de maneira homogénea em todo o medium cinematográfico. Para mais, a estase não domina certos períodos históricos, funcionando enquanto evento na modalização da experiência.

⁵ Todos os casos em análise são imagens de corpos humanos—o que, não tendo sido premeditado, é digno de nota e mereceria uma reflexão em espaço próprio. Deve acrescentar-se que não se pretende reduzir a imagem em movimento a problemáticas gramaticais de velocidade. Não obstante a riqueza e complexidade dos vários exemplos analisados, serão isolados na presente investigação, para os propósitos científicos avançados, aspectos parciais destas obras. A questão do som é uma das muitas que aqui se acham elididas.

⁶ Com o intuito de evitar resumir as questões acima expostas à transição, habitualmente apontada, entre a imagem-movimento e a imagem-tempo, muito embora se reconheça o cruzamento de vários aspectos desta investigação com os temas relevantes da obra de Deleuze, procurar-se-á permanecer além (ou aquém) das reflexões deleuzianas.

Procurar-se-á demonstrar que o gesto extremo de *La jetée* foi repetido e intensificado em numerosos exercícios de modos alternativos de estase e movimento, através da longa passagem entre o cinema experimental e a arte-vídeo.

A outra hipótese que se destaca no processo de análise do conjunto de obras que selecionámos consiste no abandono da oposição entre estase e movimento enquanto modos distintos, contrários.⁷ Propõe-se que os diversos modos de estase e movimento, lentidão e velocidade advêm dos mesmos princípios formais e são expressos materialmente através dos mesmos recursos, por serem os dois pólos tensionais de uma mesma linha. Não podemos, portanto, falar de um cinema do movimento oposto ao cinema da estase — ou de um período do movimento anterior ao período da estase. Estas são formas discursivas ou gramáticas: diferentes modos de usar e compreender as imagens em movimento que assentam, na verdade, em condições materiais idênticas.⁸ Por tudo isto, não é correto olhar para os anos 50 e 60 do século passado como uma fase de velocidade e aceleração geral ou responsabilizar as obras mais tarde produzidas por uma desaceleração global do movimento das imagens, uma vez que, evidentemente, não se assistiu à paragem ou abrandamento gerais das formas do cinema. Lentidão e velocidade existem em práticas visuais específicas e em culturas contemporâneas, o que significa que em qualquer momento é possível testemunhar a sua coexistência, o seu diálogo e o seu confronto.

Desenvolvimento

Tal como a cronofotografia (mas com consequências distintas), os efeitos de retardamento e congelamento do cinemático parecem dizer respeito ao “espaço entre as coisas, [a]os interstícios e intervalos que aparecem, inesperadamente, no interior de ações e entre instantes” (Gunning 2003, 224).⁹

⁷ Também não se trata de uma questão dialética, na medida em que a tensão entre ambos não é ultrapassada numa síntese.

⁸ É fundamental evitar proceder à redução do cinema a questões e problemáticas linguísticas e textuais (feita por tantos autores ao longo da segunda metade do séc. XX). As imagens em movimento não funcionam de acordo com normas das linguagens faladas ou escritas. Usam-se aqui as noções de *discurso* e *gramática*, por exemplo, no contexto de linguagens propriamente cinematográficas e visuais—no sentido mais lato aberto pelos estudos culturais e pela teoria crítica (e sem que se adotem, por isso, os princípios linguísticos e semióticos desenvolvidos para outras linguagens).

⁹ Tradução minha.

Segundo Tom Gunning, o inconsciente óptico é descoberto nesta procura e revela uma parte do que se esconde abaixo dos limites da consciência nas ações visuais do dia-a-dia. Usando a imagem de Walter Benjamin (2006, 233), entre a mão e o isqueiro ou a colher interpõe-se a máquina fotográfica ou de filmar, com as suas vistas novas e produtivas. Gunning aponta aqui para um aspecto deveras significativo: enquanto os microscópios e os telescópios permitem ver mais longe no *espaço* (ou, em nosso lugar, produzir visões do espaço que não existiam antes)¹⁰, as decomposições do movimento fazem um tratamento semelhante do *tempo*: ao ultrapassar a percepção natural do tempo (sem a anular, como fez a fotografia), criam-se — nos domínios entre o movimento e a estase — novas compreensões do tempo do movimento, do cinematismo e da percepção.

Tudo isto é visível em *Pas de deux* (Norman McLaren, 1968): curta-metragem onde se combina o *slow motion* com sobreimpressões sucessivas do movimento de um par de bailarinos e assim se dá a ver o que seria realmente uma animação da cronofotografia de Etienne-Jules Marey. De modo semelhante, estas técnicas de decomposição do cinemático revelam e analisam o movimento enquanto truque. Desempenham, portanto, para a audiência o mesmo papel que Jonathan Crary (1990) diz ter sido o das máquinas e brinquedos ópticos das décadas de 1820 e 1830 no processo reflexivo de formação do observador.

Quando na filmagem ou com efeitos de montagem se produz um forte abrandamento (de que é exemplo o fenómeno do *extreme slo-mo*) ou a decomposição do movimento, estamos perante o posicionamento do medium literalmente “fora do tempo” em vários sentidos. Tal gesto leva os objetos cinemáticos para longe das restantes imagens em movimento — e de igual modo para longe da fotografia. Esses objetos passam a estar fora do tempo no sentido natural e experiencial da passagem do tempo (que o cinema torna evidente num plano fixo de duração relativamente maior, por exemplo);¹¹ também estão fora do tempo fotográfico, uma vez que se movem ou podem mover-se, mesmo quando não o fazem (Carroll 1996, 65), à semelhança dos

¹⁰ Tom Gunning (2003) argumenta que a crença na analogia entre a fotografia e a visão natural atravessa a sua primeira crise profunda na sequência do impacto da obra de Edward Muybridge.

¹¹ Na verdade, esta temporalidade é imitada por todos os objetos cinemáticos que exibem as imagens à velocidade a que foram captadas.

filmes compostos por fotografias filmadas. Os objetos cinemáticos de decomposição do movimento existem num tempo estendido, inventado na montagem ou produzido no dispositivo e que pode confrontar-se com (e trabalhar contra) qualquer outra temporalidade fílmica.

As *cineseizures* de Martin Arnold (1989-1998, Áustria) destroem o fluxo das imagens em movimento, ao arranhar sob a superfície do movimento cinemático, com vista a atingir o que se esconde no inconsciente óptico. Apesar dos resultados serem tudo menos lentos, alguns destes vídeos estendem alguns segundos de filme para além de 10 minutos. O resultado é uma coleção de repetições desconstrutivas e até violentas. Da mesma forma que em outros casos mencionados, os aspectos técnicos e mecânicos da materialidade cinemática vêm ao de cima.

Neste mesmo contexto, a série para televisão de Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998, França), expõe a lentidão e a estase na qualidade de possibilidades do próprio movimento; de modo indireto, Godard apresenta o congelamento e as sequências sacudidas de imagens enquanto hipóteses da edição em vídeo, enquanto algo que faz parte do tecido ou trama cinematográfica. Enfim, em atos e palavras, Godard abandona as distinções entre cinema e vídeo.

No entanto, as questões de imobilização, lentidão e rapidez aqui discutidas são sobretudo problemas de diferenças ou mudanças de velocidade. A radicalidade não está em movermo-nos depressa quando todos estão em grande velocidade — mas sim nas mudanças relativas de andamento. É essa mudança que faz ver a trama da realidade cinemática. Com efeito, quando o fluxo de tempo real ou natural é dominante, a aceleração pode ter efeitos tão dramáticos e espantosos quanto uma paragem abrupta. Peter Kubelka alcançou talvez o efeito mais chocante possível de extrema aceleração (vista como modalidade de mudança) com a obra *Arnulf Reiner* (1960, Áustria) — e repetiu com *Antiphon* (2012, Áustria) esse gesto violento. Ambos os filmes são compostos de 6 minutos de quadros pretos e quadro vazios, de brilho intenso, alternados em diferentes ritmos. O fotograma cinematográfico ou o ecrã é trabalhado em mudança unitária, contrastadamente. A violência da experiência visual soma-se à banda-sonora ruidosa e cria uma atmosfera aterradora.

Neste âmbito, a televisão e o vídeo operam com os mesmos recursos disponibilizados ao cinema: persistem as imagens ou fotogramas por segundo, às vezes traduzidos por linhas por segundo ou pontos por segundo (totalizando sempre um quadro) e atualizações mais ou menos regulares. Deleuze definiu o cinema como “o sistema que reproduz o movimento *em função do momento qualquer*, isto é, em função de instantes equidistantes escolhidos de maneira a dar a impressão de continuidade” (Deleuze 2004, 16). Todavia, como é posto em evidência em *La jetée*, nas restantes obras referidas, os fotogramas não são necessariamente equidistantes na produção, mesmo que sejam projetados ou reproduzidos em tempos regulares (e vice-versa). E este é o cerne da questão: aqui se encontra o mistério produtivo das imagens que é exposto nestas obras. Em cada exibição, elas atualizam temporalidades imaginadas por meios técnicos, através dos procedimentos cinematográficos ou videográficos: temporalidades produzidas no espaço que vai do registo à montagem, que não existia antes e que não resulta da síntese de durações e movimentos previamente existentes. Tal facto revela que apontar a equidistância dos fotogramas ou imagens na projeção não é um garante de que o cinema serve sempre a reprodução de qualquer um momento ou de um instante anterior qualquer.

A 16, 24, 25 ou 48 fotogramas por segundo, o cinema está, de facto, a mover-se num passo constante. Deste ponto de vista, não há cinema lento ou cinema rápido. Mas pode haver, nas dobras e declinações do dispositivo, mudanças de estilo, gramática ou ritmo de cor que são em si mesmas mudanças expressivas. Estas não resultam de transformações ontológicas de qualquer espécie. O intervalo existente, nesta compreensão das imagens em movimento, entre os aspectos discursivos e materiais é o lugar onde quaisquer possibilidades criativas residem. O cinema funciona, na realidade, analogamente aos processos transdutivos do movimento e do tempo — no sentido dado à expressão por Simondon (1964) (ou seja: no sentido de uma relação que é um processo tensional de produção dos termos relacionados) — , uma vez que o movimento e o tempo que acontecem no cinema podem muito bem não vir de qualquer outro lado (ver também Bicacro 2012; Mackenzie 2002).

No entanto, esta não é uma questão que possa ser esclarecida pela estratégia de oposição de conteúdo a forma; quando muito, poder-se-á opor diferentes conteúdos, diferenças de ritmo e padrão na construção do quadro ou fotograma, com vista a provocar o efeito de mudança de andamento. Dentro do mesmo filme ou vídeo, como no caso das obras de Martin Arnold ou na série de Jean-Luc Godard, estas mudanças tornam-se especialmente significativas. Apesar de Godard raramente ter comentado os aspectos técnicos da montagem pouco usual das *Histoire(s)*, o uso extenso das técnicas de retardamento e congelamento dificilmente pode ser ignorado. Na entrevista concedida a Ishaghpour sobre a série — e com um uso económico das palavras — o realizador afirma ter escolhido apenas um par de opções ou ferramentas de montagem e menciona apenas a superimposição (Godard & Ishaghpour 2005, 32). A outra técnica não mencionada é indiscutivelmente a paragem recorrente do fluxo temporal e o congelamento de uma única imagem, por vezes em marchas sacudidas e lentas de fotogramas, outras vezes com recurso a *rewind*. Nesta obra, os ecos da banda sonora, a repetição obsessiva de aforismos e a associação das diversas formas de retardamento contribuem para um efeito crescentemente perturbador.

A ideia segundo a qual as formas cinemáticas tiram grandes vantagens das mudanças de ritmo não é, obviamente, exclusiva de Marker, Arnold, Godard ou Mulvey.

Muitos realizadores dos primórdios do cinema perceberam-no, especialmente aqueles cujos filmes cómicos, do chamado cinema de atrações, conseguiam efeitos hilariantes pela aceleração dos movimentos corporais das personagens. As mudanças de velocidade, sendo pontos fortes contextuais, vêem os seus efeitos diminuir com a repetição. Por conseguinte, é difícil apurar, em retrospectiva, se determinada mudança foi recebida como drástica ou se não teve qualquer impacto.¹² Contudo, existem casos bastante mais claros que outros. Quando, durante as primeiras projeções cinematográficas, figuras e corpos subitamente começaram a mover-se, os observadores dessas imagens experienciaram, sem dúvida, uma mudança drástica de andamento.

¹² Assim, as tentativas de posicionamento de uma produção visual numa escala de velocidade e riqueza das mudanças de ritmo devem ser edificadas sobre investigações cuidadas das culturas visuais do período, em articulação com estudos dos testemunhos escritos e orais sobre as exposições.

Conclusão

Se, como vimos, durante os anos 1960 e 1990, no cinema e no vídeo, alguns criadores tentaram atacar a noção de *um* (instante ou) *momento anterior* ao colocar nas imagens uma temporalidade nova, nas décadas seguintes assistiu-se à tentativa de celebração do *qualquer* (o outro termo da expressão de Deleuze). Ao dar às técnicas de criação de imagens a oportunidade de dialogar com um instante *qualquer* e o transportar para o ecrã, uma série de criadores reconheceram a hipótese de reapropriação e recriação temporal oferecida pela montagem cinematográfica. Hoje, a tendência de abrandamento do tempo faz-se sentir pelo uso de efeitos altamente estilizados de temporização como o *slow-motion* extremo, o *pixel motion*, o *timewarp* e noutras formas menos intrusivas de tempo estendido.¹³

Visto que só a mudança relativa de andamento pode adquirir um sentido, devem abandonar-se as leituras gerais ou os sentidos ontológicos tradicionalmente atribuídos ao que se designou como imobilidade ou estase no cinema. Deve sobretudo evitar-se a aplicação da categoria absoluta da lentidão ou imobilidade a certas obras tomadas de forma isolada. Poderia ser questionado, porém, como devem ser entendidas as teses de que a lentidão voltou ao cinema ou a ideia de que, desde os anos 60, a estase parece ter um lugar importante nos media visuais. Sem dúvida, o presente debate retoma toda a clareza quando se percebe que essas ideias de abrandamento dependem da convicção de que a velocidade não desapareceu da experiência. Lentidão e velocidade precisam uma da outra como escapes mútuos e trabalham em conjunto na produção de experiências quotidianas de mudanças permanentes.

O efeito de foto-filme é usado hoje em exposições de slides, protetores de ecrã e videoclips. Contrariando a ideia de que a cultura popular incorporou a

¹³ Igualmente radical, num contexto de grandes velocidades e curta duração de planos, pode ser a passagem do tempo natural em planos fixos. Justamente, é introduzida neste contexto (e encontra grande expressão mediática contemporaneamente) uma tendência para reproduzir a passagem do tempo real que pode constituir, transdutivamente, um modo de abrandamento profundo do tempo nas culturas visuais. Hoje, a ideia de um congelamento dos corpos colhe frutos também junto do observador de fenómenos de imagem em movimento tão díspares quanto o *slow cinema*, o cinema contemplativo contemporâneo, os canais de paisagem ou *ladeira*, a cultura do slide show ou do protetor de ecrã. Os corpos acompanham a imobilidade da câmara e a lentidão da montagem, os planos de muito longa duração e os efeitos de tempo natural, a panorâmica ocasional, a ausência de drama ou ameaça (com efeitos variáveis de suspense).

estase do foto-filme e lhe apagou os efeitos inquisitivos, transgressivos e reveladores, há que atender às tensões que os usos atuais da fotografia filmada num contexto de imagem em movimento poderão suscitar. De facto, numa cultura de ecrãs cintilantes, televisão rápida e publicidade interativa e ubíqua, tais mudanças podem ser tanto transgressivas quanto apelativas — e ter efeitos radicais.

Referências bibliográficas

Benjamin, Walter. 2006. "A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica", in *A Modernidade*, 207-241. Traduzido por João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.

Bergson, Henri. 1907. *L'Évolution créatrice*. Paris: F. Alcan.

Bicacro, Joana. 2012. "Introdução ao Problema do Teste. Da Relação na Tecnologia a Partir das Noções de Teste e Transdução." Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa.

Company, David. 2007. "When To Be Fast? When To Be Slow?" In *The Cinematic*, 10-17. Londres e Cambridge, MA: Whitechapel Gallery/The MIT Press.

Carroll, Noël. 1996. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cortade, Ludovic. 2008. *Le Cinéma de l'immobilité*. Paris: Publications de la Sorbonne.

Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Deleuze, Gilles. 2006. *A Imagem-Movimento. Cinema I*. Traduzido por Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.

Godard, Jean-Luc, e Youssef Ishaghpour. 2005. *Cinema: The Archaeology of Film and the Memory of a Century*. Oxford e Nova Iorque: Berg.

Gunning, Tom. 2003. "Never Seen This Picture Before: Muybridge in Multiplicity." In *Time Stands Still: Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, editado por Phillip Prodger, 222-257. Nova Iorque: Oxford University Press.

Mackenzie, Adrian. 2002. *Transductions: Bodies and Machines at Speed*. Londres: Continuum.

Mulvey, Laura. 2006. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books.

Remes, Justin. 2012. "Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis." *The British Journal of Aesthetics* 52(3): 257-270. doi:10.1093/aesthj/ays021. Acedido em 18 de Abril de 2013.

Schoonover, Karl. 2012. "Wastrels of Time: Slow Cinema's Laboring Body, the Political Spectator, and the Queer." *Framework: The Journal of Cinema and Media* 53(1): 65-78. doi:10.1353/frm.2012.0007. Acedido em 18 de Abril de 2013.

Simmel, Georg. 2005. "The Metropolis and Mental Life." In *The Urban Sociology Reader*, editado por Jan Lin and Christopher Mele, 23-31. Londres: Routledge.

Simondon, Gilbert. 1964. *L'Individu et sa Genèse Physico-Biologique*. Paris: Presses Universitaires de France.

Wheatley, Helen. 2011. "Beautiful Images in Spectacular Clarity: Spectacular Television, Landscape Programming and the Question of (Tele)visual Pleasure." *Screen* 52(2): 233-248. [doi:10.1093/screen/hjr004](https://doi.org/10.1093/screen/hjr004). Acedido em 18 de Abril de 2013.

Zielinski, Siegfried. 2006. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Traduzido por Gloria Custance. Cambridge, MA: The MIT Press.

A LÓGICA INDISCIPLINADA DAS IMAGENS EM CORRESPONDÊNCIAS TEMPORAIS

Rita Luciana Berti Bredariolli¹

Resumo: O “poder” da imagem, para Georges Didi-Huberman, estaria em sua capacidade de perturbação e impulsão ao pensamento, ativada pelo movimento das associações de ideias. A complexidade temporal própria à imagem integra as largas durações, as latências, os sintomas, as sobrevivências, a memória, configurada em sua lógica “indisciplinada”, mantida em montagem de disparidades e heterogeneidades temporais que rompem a linearidade cronológica do relato histórico, criando espaço para o anacronismo, para o encontro entre o “Outrora e o Agora”. A imagem não se reduz a um acontecimento passado ou a um “bloco de eternidade”, ela é composta pelas condições de um, seu, devir. Nessa sua elaboração teórica sobre as “mutações epistemológicas” derivadas da relação entre tempo e história imposta pela imagem, Georges Didi-Huberman ressaltará a noção de montagem, como exposta por Walter Benjamin. Esse texto abordará tal conceito e suas implicações para uma condução historiográfica a partir da análise de um trecho do filme *Notre Musique* (2004) de Jean-Luc Godard, no qual ele próprio está à frente de um grupo de estudantes, proferindo uma palestra conduzida pela exposição de imagens. Tal análise será feita em relação a um trecho de um livro de André Malraux, intitulado *La Tête d'Obsidienne* (1974), no qual é exposta uma conversa entre o autor e Pablo Picasso. Nesses dois trechos específicos, um mesmo e único assunto é tratado: as relações temporais imersas em uma imagem, os tempos na e da imagem.

Palavras-chave: Imagem, Montagem, Tempo, Memória.

Contacto: rluciana@uol.com.br

[...] infinitas séries de tempos numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos.

Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, *abrange* todas as possibilidades.

Não existimos na maioria dos tempos; em alguns existe o senhor e não eu; em outros, eu, não o senhor, ao atravessar o jardim encontrou-me morto; em outro, digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma.

(Jorge Luis Borges, *Ficções*)

¹ Professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, IA-UNESP, Brasil.

“À vossa vista, ao seu olhar, de onde lhe parece que foi tomada essa imagem?” Nesse primeiro instante da aula proferida por Godard a estudantes em Sarajevo em seu filme *Notre Musique* (2004), algo já é entremeado pelo choque: o hábito visual, o sentido apreendido, comum, é aqui desmontado pelo inesperado. O movimento das imagens invisíveis, mentais, provocado pela pergunta de Godard choca-se com a imagem apresentada, visível. Campo e contracampo. O encontro entre o Outrora e o Agora. Entre o visível e invisível. Godard provoca a imaginação de seus espectadores; provoca, portanto, o deslocamento das imagens preservadas em algum “lugar mental”.

A aula-filme segue. E outra vez, inesperadamente, interrompendo uma possível sequência previsível, surge uma menina folheando um livro. Durante esse seu movimento contínuo, ouvimos em *off* a voz de Godard narrando a história de Bernardette Soubirous, a menina campezina que teria visto a Virgem Maria, na cidade francesa de Lourdes em 1858. Num lugar outro — a nós desconhecido — que não o presente da aula de Godard, a menina continua seu movimento. Nada vemos de suas páginas. Não vemos o que a menina olha, mas somos levados a imaginá-lo, no intervalo de visibilidade criado pela montagem que provoca o encontro das imagens da menina folheando o livro e a fala de Godard:

É uma pequena camponesa, na época do Segundo Império que diz ter visto a Virgem. Perguntaram-lhe como ela é e Bernardette responde: ‘não sei dizer’. A mãe superiora e o bispo lhe mostraram os grandes quadros de pinturas religiosas. A virgem de Rafael, a de Murillo, etc.. E Bernardette dizia ‘não, não é ela’ [...]. (2004)

O movimento da menina cessa regido pelo momento da narrativa em que é revelada a identificação daquela que seria a imagem da Virgem: “E de repente, surge a virgem de Cambrai. Um ícone”. Imediatamente, o que teria sido visto por Bernardette e pela menina que folheava o livro, torna-se visível, também a nós, pela aparição de uma imagem, um ícone, cuja materialidade arruinada, evidencia sua sobrevivência no tempo, seu devir. “E Bernardette se ajoelha e diz: ‘É ela, Monsenhor!’ Sem movimento, sem profundidade, nenhuma ilusão. O sagrado” (Godard 2004). O que era antes por nós imaginado, é agora materializado; e desse choque do invisível com visível, o sentido, e a impressão

da imagem narrada e vista passa a nos habitar, alojando-se em um “canto de nossa memória” (Malraux 1974, 123).

Essa mesma história foi contada por André Malraux a Picasso, tomada como mote para a explicação sobre a ideia de “Museu Imaginário”, um lugar mental que “nos habita” (1974, 123). A remissão a Malraux² não é dada a ver, tampouco explicada, mas permanece como potencialidade, preservada, prestes a ser imaginada, pela pulsação de alguma memória, ativada em eclosão pelo choque entre as imagens e entre as imagens e os textos. Ativada, portanto, pela montagem, uma “certa forma de juntar imagens [...]”. Esse seria o “fundamento do cinema”, segundo Godard, para quem não haveria “a imagem”, mas sim “imagens” (Godard apud. Didi-Huberman 2012, 172). A base, para Godard, seria sempre dois: “apresentar inicialmente sempre duas imagens em vez de uma é aquilo a que chamo imagem, esta imagem feita de dois [...]” (apud. Didi-Huberman 2012, 177).

Para Georges Didi-Huberman, Godard situa “sua reflexão sobre os poderes e os limites do cinema” na pulsação criada pelo efeito da montagem de imagens plurais. Agindo sobre a alternância entre a “natureza essencialmente defectiva” da imagem, “com a sua capacidade de, repentinamente, se tornar excessiva” — entre as imagens invisíveis de um livro e a revelação icástica da Virgem, por exemplo — Godard define e intensifica pulsações capazes de transgredir limites, extrapolando as expectativas, criando rupturas na previsibilidade, perturbando o olhar, rasgando véus (Didi-Huberman 2012, 172).

A montagem, segundo Didi-Huberman, “*intensifica a imagem* e confere à experiência *visual* um poder que as nossas certezas ou hábitos *visíveis* pacificam ou velam” (2012, 174). A montagem nos dá a ver, nos dá a pensar, a conhecer, a imaginar, a evocar. Ela seria a “arte de produzir” uma forma que pensa, pois procede e atua de forma dialética. No entanto, não necessariamente tal processo “absorve as diferenças”, chegando a uma síntese, mas, ao contrário, pode fazê-las emergir, criando o choque, a tensão, a turbulência, a suspensão (Didi-Huberman 2012, 176).

² Em 1998, em *Histoire(s) du cinéma* outra remissão a André Malraux foi feita por Godard ao citar imagens de *L'espoir* (1945), filme realizado por André Malraux. Godard, J-L. *Histoire(s) du cinéma* 3A: *Le Monnaie de l'absolu* (1998).

A tensão dialética é mantida em *Notre Musique*, assim como em outros filmes de Godard, não somente pela montagem das imagens, mas pela montagem entre imagens e texto. Tal relação, entre imagem e texto, imagens e palavras, era o tema sob o qual se definiu a aula em Sarajevo, explicitamente apresentado pelo diretor nos momentos iniciais do segundo “reino” desse filme, o Purgatório. Nesse trecho do filme, Godard especula em abismo sua produção cinematográfica, ao apresentá-la, não na estrutura linear de uma explicação convencional ou esperada, mas como um conjunto de aparições provocadas pelo choque — pela montagem — entre imagens e palavras. Para Didi-Huberman, no trabalho de Godard a colisão de imagens, faz eclodir palavras, como o choque entre as palavras, provoca a aparição de imagens; e da colisão entre imagens e palavras, o pensamento irrompe visualmente (2012, 177).

Nessa articulação tensionada, nem texto, nem imagem são incluídos como ilustrações, mas como iluminações,³ uns dos outros. São preservados em sua unicidade e potencializados em sua montagem, atualizando-se, por sua combinação e pela percepção que dela será derivada, atribuindo multiplicidade a essas unidades, como mônadas, “mônadas visuais — separadas, lacunares” — dando forma ao conhecer, mesmo que algo escape dessa visualização, mesmo que algo permaneça “inacessível como um *todo*” (Didi-Huberman 2012, 176). A montagem gera visibilidade. Pela articulação da diferença possibilita o conhecimento daquilo que se mantém parcialmente exposto e por consequência, daquilo que se mantém parcialmente invisível.

Campo e contracampo. Israelenses e palestinos. Um mesmo tempo e um mesmo lugar, a mesma guerra. Um transforma-se em ficção, outro em documentário. Campo e contracampo, a criação da história e o desvelamento de seu processo. Ao expor as potencialidades de um processo de montagem,

³ A imagem para Walter Benjamin revela-se em iluminações consteladas no choque entre o “Outrora com um Agora”. Para Benjamin “a imagem é a dialética em suspensão”. A “imagem lida”, nesse “agora de recognoscibilidade”, carregaria, “em mais alto grau a marca do momento crítico”. Crítico porque em crise, “uma imagem que critica a imagem — capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos —, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obrigada a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo” (Didi-Huberman 2005, 171-172).

Godard revela os meios para a produção da história. A história, para Godard, “é a obra das obras” (apud. Didi-Huberman 2012, 177), e criá-la

é passar horas a olhar para imagens para depois, de repente, aproximá-las, provocando uma centelha. Isso constrói constelações, estrelas que se aproximam ou que se afastam, como dizia Walter Benjamin. (Godard apud. Didi-Huberman 2012, 178)

Nesse trecho, Godard alia o processo de construção histórica ao da montagem — sua “bela preocupação” (1998) — em uma descrição que evoca a ideia de imagem dialética de Walter Benjamin. Diante da imagem dialética, estaríamos diante do conhecimento pela montagem, diante da possibilidade de pensar o impensável, pela articulação dos fragmentos, dos pormenores, dos despojos. Dessa articulação, dessa montagem, definida no encontro entre o “Outrora com um Agora”, funda-se a história benjaminiana. Uma operação de montagem e remontagem, em um duplo sentido de anamnese e recomposição estrutural, considerando-a uma estrutura “em obra”, produzindo “formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas *deformações*” (Didi-Huberman 2012, 173). “Refundar a história em um movimento ‘a contrapelo’” — no choque entre o Outrora e o Agora —

é apostar em um conhecimento por montagem que parta do não saber — a imagem originária, turbulenta, entrecortada, sintomática — o objeto e o momento heurístico de sua mesma constituição. (Didi-Huberman 2008, 174)

A montagem é evocada e mencionada por Walter Benjamin como método de trabalho para a criação de seu *Das Passagen-Werk*. Ao apresentá-la, especifica-a como “montagem literária”, justificando-a ao assumir que nada teria a dizer, apenas a mostrar. Dessa forma não tomaria para si “coisas valiosas”, tampouco se apropriaria de “formulações espirituosas”. Sua pretensão não era a de inventariar “farrapos” ou “resíduos”, mas “fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (Benjamin 2009, 502).

A história para Walter Benjamin é criação feita pela montagem das interrupções ou das rupturas de um tempo *continuum*. Para Benjamin, a história não é definida pela iluminação do presente pelo passado, tampouco pela luz do presente sobre o passado. A história irromperia como — e da — imagem, como em um relâmpago, um clarão — preciso, incisivo, mas efêmero — resultante da colisão do “ocorrido com o agora, num lampejo, formando uma constelação”. A

história benjaminiana não é, portanto, entendida como “uma progressão”, pois não se estabelece na “relação puramente temporal e contínua” entre o passado e o presente; mas sim na relação dialética entre o ocorrido e o agora, por isso sua “natureza é imagética” (Benjamin apud. Didi-Huberman 2005, 282). Essa relação dialética entre o outrora e o agora, é uma “imagem, que salta” (Benjamin 2009, 504). E essa imagem, porquanto dialética, “seria a imagem da memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, seria como que sua figura de *presente reminescente*” (Didi-Huberman 2005, 176).

Benjamin ao situar a imagem no “coração do tempo”, desmonta o curso da história, remontando-o sob a lógica indisciplinada das imagens, que “condensam também todos os estratos da ‘memória involuntária da humanidade’” (Didi-Huberman 2008, 171- 172).

Essa história imagética, criada pela montagem de fulgurações, pela montagem de descontinuidades, é indissociável dos processos “pluritemporais” da memória e do inconsciente. Indissociabilidade que desvia a historicidade de uma razão hegeliana para as direções do “sem razão” da história, lugar das “frágeis sobrevivências” psíquicas ou materiais, aonde o passado encontra sua atualidade, não mais pelo “universal que se realiza no particular”, mas pelas articulações — pela montagem — do “particular que, sem síntese definitiva, se dissemina por todas as partes” (Didi-Huberman 2008, 172).

Referências bibliográficas

Benjamin, Walter. 2009. *Passagens*, 2.^a reimp. Traduzido por Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Didi-Huberman, Georges. 2012. *Imagens Apesar de Tudo*. Traduzido por Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM.

Didi-Huberman, Georges. 2008. *Ante el Tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Didi-Huberman, Georges. 2005. *O que vemos, o que nos olha*, 1.^a reimp. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34.

Godard, Jean-Luc. 2006. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard-Gaumont.

Malraux, André. 1974. *La tête d'Obsidienne*. Paris: Gallimard.

Matos, Olgária C. F. 1999. *O Iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. 1.^a reimp. São Paulo: Editora Brasiliense.

Filmografia

Godard, Jean-Luc. 1988-98. *Histoire(s) du cinéma*.

Godard, Jean-Luc. 2004. *Notre Musique*.

O OLHAR DEVOLVIDO NA PINTURA DE MANET E NO CINEMA DE BRESSANE: ANÁLISE DE UMA SEQUÊNCIA

Fabio Camarneiro¹

Resumo: A sequência que encerra *Filme de amor*, de Júlio Bressane, trata das relações entre corpo e espaço urbano a partir de oposições entre, de um lado, os monumentos da cidade e seu espaço geográfico — que trazem em si a escrita de uma história — e, do outro, os corpos humanos e o sexo, representados por citações à pintura ocidental. Tanto em Bressane como em Édouard Manet, podemos encontrar um olhar “devolvido” ao espectador. Um olhar que opõe “o mundo mental que se foi” e a modernidade.

Palavras-chave: Júlio Bressane, Cinema brasileiro, Édouard Manet, Erotismo, Espaço urbano, Impressionismo francês.

Contacto: camarneiro@gmail.com

A sequência que encerra *Filme de amor*, de Júlio Bressane, trabalha sobre as relações entre o corpo e o espaço urbano, um tema central nesse vigésimo-quarto longa-metragem do cineasta carioca. A sequência analisada é também a derradeira da narrativa e inicia-se com um plano geral da cidade do Rio de Janeiro, em preto e branco: a Baía de Guanabara ao fundo, o Pão de Açúcar à direita. Um decalque de uma imagem de cartão-postal. Após alguns segundos de silêncio, tem início uma canção (uma versão do “Hymne à l’amour”, de Édith Piaf e Marguerite Monnot, na voz da cantora brasileira Dalva de Oliveira). A canção seguirá durante os planos seguintes, sendo executada de maneira integral.

O plano seguinte está ao nível do chão, com uma boca de bueiro em primeiro plano e as pernas e pés de vários transeuntes em quadro, atravessando

¹ Fabio Camarneiro é professor na Universidade Federal do Espírito Santo – UFES (Brasil) e doutorando na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP (Brasil).

a rua. O contraste impressiona: do plano aéreo, desprovido da presença humana, em um corte seco, atinge-se o chão; a boca de bueiro a trazer também a referência ao subterrâneo, ao “dejeito”. A música e a fotografia em preto e branco atenuam o choque e ajudam a ressaltar as formas e contornos do bueiro e a textura do calçamento. Uma fresta em meio à cidade.

À primeira vista, *Filme de amor* lida com o corpo humano e o erotismo, mas, especialmente nesta sequência final, o filme “corporifica” e “erotiza” o próprio espaço urbano. Em outras passagens do filme, se quisermos levar adiante essa metáfora, o interior de um trem poderia ser entendido como uma espécie de “canal”, os rios e córregos como “artérias”, etc.

Na continuação da sequência, um novo plano e um novo contraste: à direita do quadro, uma estátua equestre — monumento de uma história oficial — é observada por duas mulheres. Elas parecem conversar entre si (a música não permite ouvir o tema da conversação), começam a andar e terminam por sair de quadro. Durante alguns segundos, o plano mostra apenas a estátua. Temos uma oposição entre o monumento (a História que a própria cidade impõe sobre si) e as pessoas, os corpos que ocupam essa mesma cidade. Um diálogo entre a História oficial e os corpos que transitam por ali: absortos, perdidos, circulando — como o capital.

“A metrópole era o *signo* do capital: era ali que se via a mercadoria ganhar corpo” (2008, 119), escreve T. J. Clark no primeiro capítulo de *A pintura da vida moderna*, obra em que examina o processo de haussmanização de Paris. A reurbanização de Paris, levada a cabo pelo Barão de Haussmann durante a segunda metade do século XIX, serviu de modelo e inspiração para a reurbanização do Rio de Janeiro levada a cabo durante o mandato do prefeito Pereira Passos na primeira década do século XX.² De maneira geral, a haussmanização criou uma nova cidade, ao mesmo tempo consequência e motor do capitalismo: “[a metrópole] era uma forma de capital, e uma das mais efetivas” (Clark 2008, 105). As novas relações entre o espetáculo da cidade capitalista e a nova sensibilidade visual criada por essa mesma cidade (em choque com uma antiga sensibilidade que se perdia) vai ser, segundo Clark, o tema das pinturas de Manet e seus seguidores.

² Walter Benjamin também trata da “haussmannização” de Paris em um capítulo de suas *Passagens*. Ver Löwy 2006.

O final de *Filme de amor* também se estrutura como um grande espetáculo da cidade do Rio de Janeiro, a “Paris tropical”. Da imagem de cartão-postal, passamos para o teatro das ruas, onde as relações humanas acontecem nos interstícios da “História oficial”, representada, na sequência em questão, pela estátua equestre. A percepção da cidade em *Filme de amor* tem importância central: para chegarem ao apartamento onde se encontrarão — localizado em um prédio de esquina, em cuja entrada há uma placa com as palavras “A Popular” —, os três personagens precisam percorrer as ruas da cidade do Rio de Janeiro, e para isso usam o trem urbano, ônibus etc. Um caminho do centro rumo à periferia. A cidade torna-se o espaço do encontro erótico, um encontro que só pode se realizar plenamente longe do centro, em espaços que o filme inicialmente retrata como “desertos”, remetendo a uma espécie de “cidade fantasma” — ou a um quadro de De Chirico. Podemos lembrar também de Manet, que cria suas telas como cenários cheios de “vazios”. Mesmo nos retratos do artista francês, o uso constante de grandes áreas de tinta fazem essa função de “destacar” e “isolar” os elementos do quadro — como em *O toureiro morto* (1864) ou *O tocador de pífano* (1866). Em outras obras, podem confundir objeto e fundo, como em *O balcão* (1868).

De volta à sequência analisada, temos um movimento de câmera que segue uma fila de pessoas e adentra um edifício comercial. Quando a porta do elevador se abre, surge uma das personagens femininas do filme, vestindo um uniforme de ascensorista (os três personagens centrais de *Filme de amor* representam as Três Graças da mitologia). A câmera entra em um salão de cabeleireiro e surge o personagem masculino do filme, trabalhando como barbeiro. A canção finalmente termina, e os sons do salão de cabeleireiros começam a ser ouvidos: ruídos, murmúrios, a tesoura em seu movimento de corte. Atrás do barbeiro, vemos a última das três personagens centrais, que também trabalha no salão, como manicure.

Ato contínuo, esse mesmo plano, desde a entrada do edifício comercial, é repetido, agora em cores. Outra mudança: a personagem da manicure, ao “perceber” a entrada da câmera (ou de um cliente), levanta o olhar e encara diretamente a câmera (ou o espectador). Um olhar “devolvido”, semelhante àquele do quadro do pintor francês Édouard Manet. Em *Filme de amor*, Bressane utiliza citações diretas de várias obras da pintura ocidental (Botticelli, Goya,

Courbet, Balthus entre outros), mas é Manet, mesmo sem ser citado textualmente, quem apresenta relações mais profundas com o filme. No quadro *Un bar aux Folies-Bergère* (1881-82), “uma atendente fita um observador, comprador potencial, que se deixa entrever obliquamente no espelho” (Martins 2007, 73).

Figura de linguagem comum no cinema moderno, o olhar lançado pelo personagem à câmera pode trabalhar em várias chaves. Uma delas é a da reflexividade, quando a obra de arte se reconhece enquanto objeto endereçado a um leitor. Ao analisar a presença dessa figura no Primeiro Cinema, Jacques Aumont estabelece uma relação entre os irmãos Lumière e os pintores impressionistas (2004, 44). Em Bressane, o olhar devolvido estabelece uma “materialidade presente” (Martins 2007, 72) do mundo, relacionada com a presença dos corpos e a iminência do sexo. Esse mesmo olhar, também associado ao sexo, pode ser encontrado em outros quadros de Manet, como em *Olympia* (1863). T. J. Clark lembra que a prostituta era “a figura ideal” para se representar a Paris moderna, por concentrar, como a própria cidade, “um lugar de prazer, particularmente para o olhar, mas de tal modo que sugerisse que os prazeres da visão envolviam alguma falta” (Clark 2008, 127).

O sexo como algo “proibido” (e até, de certa maneira, interdito) no espaço da cidade é um tema caro a *Filme de amor*. Toda a metrópole, de certa maneira, faz circular o capital e o desejo, um alimentando o outra, num movimento incessante que insere os corpos em produtores e/ou consumidores. *Filme de amor* encena uma interrupção, um corte nesse movimento, quando surgem o sexo e a erudição — duas instâncias que, para Bressane, parecem prescindir do tempo controlado da metrópole, ou mesmo subvertê-lo.

Luiz Renato Martins, ainda sobre *Un bar aux Folies-Bergère*, fala da “distinção entre o classicismo ou o mundo mental que se foi, e a modernidade ou o mundo tal como é na sua materialidade presente” (Martins 2007, 72). Bressane, em seu jogo de oposições na sequência final do filme, coloca frente a frente esse “mundo mental que se foi” (os monumentos da cidade e seu espaço geográfico, que trazem em si a escrita de uma história; mas também as memórias e delírios; a erudição) em oposição a um mundo da “materialidade presente” (o tempo presente, cronológico; o mundo dos corpos e do sexo). Essa talvez seja a razão de dois planos idênticos, um preto e branco e outro

colorido: dois “mundos” que coexistem e se interpenetram, que deixam marcas um no outro. O choque entre a sensibilidade do passado e a do presente, entre a erudição como um ato contínuo de acúmulo e reinvenção e o ato sexual como um “corte” nessa continuidade.

O mar é central em grande parte da obra de Bressane. É na natureza (e em sua representação, um dos gêneros clássicos da pintura do século XIX) que Bressane vai buscar os mitos de formação da história do Rio de Janeiro — que são os mitos possíveis para a formação da história do Brasil. Em relação com aquela tradição pictórica, existe uma espécie de “moldura” em *Filme de amor*: além do último plano do filme mostrar a praia, com as ondas batendo na areia, temos, após os créditos iniciais, vários planos que mostram o mar da orla carioca. A presença do mar em Bressane parece realizar dois movimentos: em primeiro lugar, uma natureza entendida como o “paraíso terrestre” encontrado pelos europeus,³ mas também o horizonte que marca a separação entre Europa e Brasil. Metaforicamente, a distância entre a “civilização” europeia e o “atraso” brasileiro, uma tese comum a vários pensadores brasileiros do século XIX. Estar nos trópicos é estar mais perto da natureza, mas também mais distante da Europa — o modelo de civilização no final do século XIX.

A estátua equestre mostrada na sequência de *Filme de amor* é de autoria de Rodolfo Bernardelli e retrata o General Osório. Bernardelli foi um escultor mexicano, naturalizado brasileiro, também autor de uma escultura em bronze, *Moema* (1895-1898), atualmente no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Luciano Migliaccio, ao escrever sobre essa escultura, associa-a ao quadro homônimo de Victor Meirelles (1866):

Com *Moema*, exposta em 1866, Victor Meirelles reformulara em termos nacionais, vinculando-o ao indianismo dos intelectuais românticos do círculo de dom Pedro II, um gênero da tradição clássica da pintura: a paisagem histórica ou mitológica caracterizada pela presença do elemento erótico do nu feminino. (Migliaccio 2009, 60)

Filme de amor trabalha sobre esses mesmos elementos. Em Bressane, o elemento erótico e o nu feminino servem, entre outras coisas, para tratar da história do Brasil e da mitologia (em sentido amplo, como na citação das Três Graças, e também em relação a uma mitologia de formação do Brasil). Nesse

³ Ver Holanda 2010.

sentido, a paisagem em Bressane sempre possuiria um componente “erótico” — seja de maneira explícita ou alegórica. Podemos lembrar que, na história do Brasil, a alegoria feminina foi recorrentemente utilizada para representar a República (Carvalho 1990). José Murilo de Carvalho, ao tratar da diferença entre o uso da alegoria feminina na França e no Brasil, salienta que:

O imaginário, apesar de manipulável, necessita, para criar raízes, de uma comunidade de imaginação, de uma comunidade de sentido. Símbolos, alegorias, mitos só criam raízes quando há terreno social e cultural no qual se alimentarem. Na ausência de tal base, a tentativa de criá-los, de manipulá-los, de utilizá-los como elementos de legitimação, cai no vazio, quando não no ridículo. (1990, 89)

Ou seja, parte dos embates envolvidos na elaboração de uma “mitologia” da história do Brasil e do brasileiro (e, no caso de Bressane, do carioca) partem de um debate sobre qual sociedade vai (ou não) legitimar essa mitologia. Como aponta Carvalho, existe o risco de não haver terreno social e cultural para alimentar esses mitos, e eles poderão parecer ou “estrangeiros” (vindos de “outro lugar”, como a França, no caso da representação da República e do modelo urbano do Rio de Janeiro) ou “ridículos”. Esse elemento “ridículo” pode ser entendido também como o desencontro entre um objetivo de representação desejado e o sucesso, atribuído pelos membros de um grupo social, desse desejo de representação. No cinema brasileiro, o descompasso entre o modelo a ser copiado e a efetiva realização está presente, como elemento cômico, nas chanchadas cariocas — que inspiraram a obra de Bressane, especialmente durante as décadas de 1960 e 1970. Dito de outra maneira, na chanchada (e em parte do cinema de Bressane), o Brasil é entendido ora como cópia (mal feita) dos modelos estrangeiros, ora como piada.

Paradoxalmente, essa “incapacidade” do brasileiro tanto para fundar uma “civilização” nos moldes europeus quanto para copiar os modelos cinematográficos estrangeiros (conforme a frase lapidar de Paulo Emílio Salles Gomes) acabou sendo incorporada à mitologia brasileira. O modernismo brasileiro, cujo marco está na Semana de Arte Moderna de 1922, vai trabalhar outra via de interpretação do país ao reunir matrizes distintas: uma inspiração europeia (os modelos clássicos, que muitas vezes serviram como base para a paródia e o deboche), a exaltação da exuberância natural e do caráter tropical

do país (características que passam a ser determinantes e fundadoras, não mais representando a impossibilidade do avanço cultural) e — *last but not least* — a piada.

A interpretação do trópico como sinônimo de atraso passa a ser, de certa maneira, “invertida”, e os supostos méritos do país passam a ter origem exatamente em suas características tropicais e mestiças, num primeiro movimento de uma tentativa de se recuperar, numa chave menos negativa, as origens negra e indígena da nação.⁴ Nesse momento de (re)construção da imagem do país, durante as décadas de 1930, 1940 e 1950, o Rio de Janeiro teve papel central. Capital da República, houve um esforço, especialmente durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945), no sentido de se construir uma nova identidade nacional, cujos moldes dialogavam com essas matrizes. Trata-se do momento em que o samba carioca é alçado à categoria de “música nacional”, de uma identidade que ressaltava o mito da natureza exuberante, mas que ao mesmo tempo tentou afirmar os elementos de sua modernidade — mesmo tratando-se de uma modernização conservadora.⁵

Essa espécie de mitologia de formação da identidade nacional, que se consolida de maneira mais radical a partir do governo Vargas, é central no cinema de Bressane, que trabalha com os símbolos de um Rio de Janeiro imperial e republicano (como a estátua do General Osório) em chave abertamente cômica ou, em seus filmes mais recentes, de maneira irônica. Em *Filme de amor*, a cidade é trabalhada como o espaço do encontro de pares de opostos: o nacional e o estrangeiro; o negro e o branco; a influência europeia e uma “languidez” brasileira (que transparece nas cenas em que os personagens, trancados no quarto de periferia, se entregam ao consumo de drogas e aos jogos sexuais, mas ao mesmo tempo recitam textos com conteúdo erótico).

O “hibridismo” que apontamos em Bressane não está livre de arestas e dificuldades. É principalmente a partir da presença da música popular brasileira que o cineasta tenta resolver essas arestas, recriando a história do Brasil como a de um país, em certa medida, inventado pelo samba. Na música, pode existir o encontro de uma voz brasileira, uma “cantora do rádio” (Dalva de Oliveira)

⁴ Alguns exemplos são o “Manifesto antropófago” de Oswald de Andrade, publicado em 1928, onde a piada e o humor são elementos centrais; nos estudos sociais, a obra de Gilberto Freyre, especialmente *Casa-Grande & Senzala* (1933).

⁵ Sobre a economia brasileira durante o governo Vargas e as manifestações culturais do mesmo período, ver Fausto 2007.

com a *chanson* francesa (Édith Piaf). Essa representação do país a partir do feminino consegue ser, ao mesmo tempo, idealizada e irônica. Porque Bressane, em seu percurso no cinema, parece entender a história do Brasil a partir da matriz de uma “ironia ideal”, o que explicaria seu interesse por Noel Rosa (compartilhado por Rogerio Sganzerla) e por Machado de Assis, outros (re)criadores da cidade do Rio de Janeiro. Uma cidade “em disputa”, onde um “mundo mental que se foi” e a modernidade continuam em choque constante, ou, nas palavras de Margareth da Silva Pereira, ao falar sobre a construção de uma imagem “mítica” e idealizada do Rio de Janeiro, “mesmo a visão da tão cantada Baía da Guanabara, que tantas vezes inspirou a comparação com cenários divinos, no dia a dia, revela-se como universo da ação humana, de sua condenação à errância e ao trabalho” (Pereira 2000, 323).

É nos interstícios entre o mito e a história, entre aquilo que é idealizado e o dia a dia da cidade, que *Filme de amor*, lançando mão de erudição e de erotismo (e de um humor e uma ironia tipicamente “modernistas”), (des)constrói a imagem da cidade do Rio de Janeiro.

Referências bibliográficas

Aumont, Jacques. 2004. *O olho interminável: cinema e pintura*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify.

Carvalho, José Murilo de. 1990. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras.

Clark, T. J. 2008. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras.

Fausto, Boris, dir. 2007. *História geral da civilização brasileira, Tomo III: O Brasil republicano, Vol. 11: Economia e cultura (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Freyre, Gilberto. 1933. *Casa-Grande & Senzala*. São Paulo: Global Editora.

Gomes, Paulo Emilio Salles. 1980. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Holanda, Sérgio Buarque de. 2010. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

Lopes, Antônio Herculano, org. 2000, *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Topbooks.

Löwy, Michael. 2006. “A cidade, o lugar estratégico do enfrentamento das classes: insurreições, barricadas e haussmanização de Paris nas *Passagens de Walter Benjamin*”. Tradução de Ana Paula Hey. *Margem Esquerda: ensaios marxistas* 8: 59-75.

Martins, Luiz Renato. 2007. *Manet: uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Migliaccio, Luciano. 2009. "Moema cujo amor as ondas não apagaram – A Moema de Rodolfo Bernardelli: história de uma imagem". In *Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo*, organizado por Taisa Palhares, 60-71. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial/Pinacoteca.

Pereira, Margareth da Silva. 2000. "Corpos escritos: variações do ser carioca e a tentação do monumental". In *Entre Europa e África: a invenção do carioca*, organizado por Antônio Herculano Lopes, 303-329. Fundação Casa de Rui Barbosa/Topbooks.

VÍDEOS MUSICAIS E FIGURAS ABSTRACTAS¹

Sérgio Dias Branco²

Resumo: Há vídeos musicais onde os artistas musicais não têm imagens perfeitamente reconhecíveis e são transformados em figuras abstractas ou substituídos por elas. Esta comunicação visa estudar telediscos que correspondem a esta descrição. O termo “abstracção” será empregue com dois sentidos. Primeiro, como modo de composição no qual as imagens não figuram ou representam o mundo visível. Segundo, como maneira de representar que reduz a quantidade e a singularidade dos detalhes de objectos identificáveis. Tendo em conta este duplo significado, com fortes ligações à arte experimental dentro e fora do cinema, é possível identificar diversas utilizações da abstracção nos vídeo musicais. A representação abstractizada retrata objectos que são extraídos do seu contexto e cuja imagem é distorcida — em “Into the Void” dos Nine Inch Nails (2000), dirigido por Walter Stern e Jeff Richter, esta representação amplia partes do corpo do vocalista Trent Reznor. A utilização de formas expressivas implica a alteração da textura visual através de um grafismo enérgico e vibrante — em “Stupid Girl” dos Garbage (1996), dirigido por Samuel Bayer, o suporte fílmico das imagens da banda é riscado, pintado, e manchado. O emprego de motivos geométricos empresta regularidade formal à composição visual abstracta — em “Sign o’ the Times” de Prince (1987), dirigido por Bill Kandersman, figuras geométricas, linhas, e palavras compõem uma animação.

Palavras-chave: Abstracção, Análise fílmica, Música, Vídeo.

Contacto: sdiasbranco@fl.uc.pt

Há vídeos musicais nos quais os artistas musicais não têm imagens perfeitamente reconhecíveis e são transformados em figuras abstractas ou substituídos por elas. Esta comunicação visa estudar telediscos que correspondem a esta descrição.

¹ Por decisão pessoal, o autor do texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico.

² Sérgio Dias Branco é Professor Auxiliar Convidado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde coordena os Estudos Fílmicos e da Imagem no curso de Estudos Artísticos. Cursou Estudos Fílmicos na Universidade de Kent, onde se doutorou. Integra o Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra e o grupo de análise fílmica da Universidade de Oxford, “The Magnifying Glass”. É co-editor das revistas *Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento* e *Conversations: The Journal of Cavellian Studies*. Tem apresentado trabalhos nas Universidades Yale e de Glasgow, entre outras, e publicado ensaios em revistas como a *Fata Morgana* e livros colectivos sobre a estética das obras da imagem em movimento.

O termo “abstracção” será empregue com dois sentidos: como modo de composição no qual as imagens não figuram nem representam o mundo visível e também como maneira de representar que reduz a quantidade e a singularidade dos detalhes de objectos identificáveis. Tendo em conta este duplo significado, com fortes ligações à arte experimental dentro e fora do cinema, é possível identificar pelo menos três tipos de utilização da abstracção nos vídeos musicais que irei descrever e analisar: as representações abstractizadas, as formas expressivas, e os motivos geométricos.

Meyer Schapiro escreve que “[n]atureza e formas abstractas são ambos materiais para a arte e a escolha de um ou outro flui de interesses que mudam historicamente” (Schapiro 1978, 196).³ Para além da peculiaridade de cada um dos exemplos que se seguem, a sua análise não pode portanto deixar os enquadrar num contexto específico da história das imagens em movimento, começando na década de 2000 e recuando até à de 1980.

Representações abstractizadas

As representações abstractizadas retratam objectos que são extraídos do seu contexto e cuja imagem é distorcida. Em “Into the Void” dos Nine Inch Nails (2000), dirigido por Walter Stern e Jeff Richter, esta representação amplia partes do corpo do vocalista Trent Reznor, muitas vezes como se fossem paisagens naturais. Só na segunda parte do vídeo é que o cantor surge identificável, de corpo inteiro, a cantar com a banda. As paisagens são compostas pela retina, pelo couro cabeludo e cabelo, pela pupila, pela pele, e pelas pálpebras e pestanas. Cada um destes elementos tem características distintivas, como o intenso verde da pupila ou a textura irregular da pele (Fig. 1). A câmara deixa depois ver o olho na totalidade e, logo a seguir, os dois olhos. Mantêm-se, no entanto, os fragmentos do corpo de Reznor que são de quando em quando difíceis de identificar — com alguns momentos que mostram as ligações entre as partes, como o movimento descendente do ombro esquerdo para a mão esquerda.

³ “Nature and abstract forms are both materials for art, and the choice of one or the other flows from historically changing interests.”



Fig. 1 - "Into the Void".

O interesse de "Into the Void" pelo uso da câmara com se fosse um microscópio não pode ser desligado da alta definição das imagens. Por um lado, trata-se de um fascínio com o detalhe visual que a tecnologia produz e oferece à nossa percepção, ou seja, um fascínio com a própria tecnologia e as possibilidades que esta abre. Por outro lado, a riqueza de informação destas imagens cria um apelo táctil, unindo o óptico ao háptico. Até aos anos 1980, a produção imagética para os pequenos ecrãs evitava os planos muito abertos ou muito fechados devido à baixa definição. Hoje, pelo contrário, o grande e o pequeno podem ser tema, abrindo novos territórios visuais. Trata-se no fundo de uma extensão do "inconsciente óptico" (Benjamin 2006, 234) de que fala Walter Benjamin, referindo-se ao enriquecimento da percepção humana resultante das imagens geradas pelas câmaras fotográficas e cinematográficas, assim como por instrumentos como o telescópio. Estas imagens põem a descoberto aspectos da realidade aos quais a nossa percepção, por si só, não consegue aceder sem ser alterada e dilatada.

Formas expressivas

A utilização de formas expressivas implica a alteração da textura visual através de um grafismo enérgico e vibrante. "Stupid Girl" dos Garbage (1996), dirigido por Samuel Bayer, é um bom exemplo. O suporte fílmico das imagens da banda é riscado, pintado, e manchado, trazendo à memória a obra do cineasta de vanguarda Stan Brakhage. O que sobressai é a qualidade plástica das

linhas, das formas, das cores, e das relações entre elas, que surgem não só através do labor sobre as imagens, mas na *mise-en-scène* através do trabalho cenográfico. Neste caso, a ênfase é na expressão e não na representação. A imagem é tornada ténue, frequentemente transformando a banda, particularmente a vocalista Shirley Manson, num conjunto de manchas gráficas (Fig. 2).



Fig. 2 - "Stupid Girl".

Dado que os vídeos na década de 1990 eram vistos em televisores, incluídos em emissões televisivas ou lidos a partir de cassetes de vídeo, esta obra reflecte as mudanças técnicas que alteraram a produção para televisão e o visionamento nos aparelhos domésticos. Ao nível da produção deve ser destacado o aparecimento da montagem electrónica não-linear, dos efeitos digitais, das películas mais sensíveis à luz reduzida com maior resolução e menos grão, e das transferências de alta qualidade de película para vídeo. Ao nível do visionamento deve ser salientado o aumento da resolução e dimensão dos ecrãs. O trabalho de composição, combinação, e moldagem abstractas deste vídeo musical apoia-se claramente nestas mudanças técnicas. As nuances fotográficas de "Stupid Girl" e os modos como a imagem é trabalhada conjugam o ruído sonoro da canção com o rebuliço visual. Podemos dizer que a energia intermitente e serena da música se torna matéria visual.

Motivos geométricos

O emprego de motivos geométricos empresta regularidade formal a uma composição visual abstracta. “Sign o’ the Times” de Prince (1987), dirigido por Bill Konersman, é um exemplo da utilização desse tipo de motivos, no qual figuras geométricas, linhas, e palavras compõem uma animação. Este vídeo musical leva ao limite uma dimensão que já fazia parte dos dois anteriores: a atenuação da presença reconhecível do cantor ou da banda. Muitos estudiosos destas obras afirmam que a imagem da estrela é central no entendimento dos vídeos musicais populares (e.g., Peeters 2004). Esta imagem é trabalhada noutros meios, da capa dos álbuns às fotografias de imprensa passando pelos concertos ao vivo, e costuma servir de âncora visual ao teledisco. Nada disto acontece neste vídeo que atinge o limite de *apagar* a estrela musical Prince. As imagens abstractas deste vídeo têm também a capacidade de questionar a simples dimensão promocional dos vídeos musicais, de venda de discos, que depois da década de 1980 se foi atenuando e depois desaparecendo. Os vídeos passaram a ser vendidos em formato analógico, e mais tarde digital, e a ser procurados, coleccionados, e fruídos tal como as canções e os álbuns. Daí podermos falar na videografia de um artista musical, distinguido-a da discografia.

“Sign o’ the Times” considera o modo particular como as imagens abstractas se podem referir a coisas ou simbolizá-las sem as representar pictoricamente. A letra cantada por Prince é transformada em substância abstracta. Não se trata de apresentar palavras para serem lidas, mas da sua transformação em elementos gráficos com uma determinada forma, dimensão, cor, e até movimento. Por exemplo, a palavra “time” (“tempo”) surge repetida, em planos diferentes, deslocando-se para a esquerda, visualizando a própria ideia de tempo (Fig. 3). Através da letra, a canção evoca situações dramáticas relacionadas com o uso de drogas, com a violência quotidiana, com o flagelo do VIH. Estes eram temas que estavam na ordem do dia e que Prince aborda com desassombro, mencionando o acidente do Space Shuttle em 1986, no ano anterior ao da escrita da canção. Os EUA eram então liderados por Ronald Reagan que insistia em explorar o espaço enquanto as desigualdades sociais e económicas se agudizavam no país. Neste sentido, é como se o vídeo confrontasse com a dificuldade em lidar com estas situações no plano visual,

recusando a ilustração. Em vez disso, utiliza as ferramentas do grafismo videográfico e da infografia para criar obra que junta e sequencia motivos geométricos colocando-os em diálogo com o ritmo mecânico da música electrónica e as entoações ternas da voz de Prince.



Fig. 3 - "Sign o' the Times".

O abstracto da imagem e do som

Concluindo, estes vídeos recolocam a questão da presença dos artistas musicais nos vídeos — que nunca é apagada no campo do som, mas pode ser interrompida ou enfraquecida através da montagem sonora. Sendo assim, através da atenuação ou apagamento da presença dos músicos, as figuras abstractas fazem sobressair o pendor abstracto da música, ainda que na maior parte dos casos a música tocada seja acompanhada pela palavra cantada ou dita.

Referências bibliográficas

Benjamin, Walter. 2006. "A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica", in *A Modernidade*, 207-241. Traduzido por João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.

Peeters, Heidi. 2004. "The Semiotics of Music Videos: It Must Be Written in the Stars". *Image & Narrative* 4:2. Disponível em <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/issue08/heidipeeters.htm>. Acedido em 10 de Abril de 2013.

Schapiro, Meyer. 1978. *Selected Papers II: Modern Art: 19th and 20th Centuries*. Nova Iorque: George Braziller.

“PORQUÊ TÃO SÉRIOS?” ROSTOS DE TRAGÉDIA NOS CARTAZES DO CINEMA PORTUGUÊS APÓS 1974

André Rui Graça¹

Resumo: Capaz de possibilitar uma melhor compreensão do filme a que se refere e ao contexto em que a obra foi produzida e distribuída, o cartaz de cinema tem tanto interesse para a história do *design* de comunicação como para a história do cinema.

Partindo da observação analítica e crítica da interessante coleção de 135 cartazes de cinema português, relativos ao período pós-1974, depositada no Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra, este texto pretende apresentar uma série de conclusões acerca do que este conjunto de documentos pode esclarecer acerca do rumo da cinematografia praticada em Portugal desde o período da revolução. Pese embora a heterogeneidade gráfica que caracteriza a coleção, existe, porém, um denominador comum a praticamente todos os cartazes: um enfoque nos rostos dos atores, que são fotografados quase sempre numa pose de manifesta seriedade e pesar. Serão estas caras de pessimismo e drama – duas qualidades que se diz serem tão caras à “identidade portuguesa” — um dos traços mais consistentes do dito cinema português? Será que, segundo uma estética realista, este cinema tem propendido no sentido de captar esses traços “identitários” de um povo? Confirma-se a tendência “trágica”?

Após um momento introdutório, que consistirá na apresentação da coleção e numa breve reflexão acerca do cartaz de cinema como objeto documental para os estudos fílmicos, proceder-se-á à indagação das questões anteriormente levantadas e do seu possível peso em interpretações futuras da ideia de cinema nacional. Concluir-se-á no sentido de jorrar alguma luz em alguns paradoxos deste conceito, bem como oferecer um novo suporte para a explicação da narrativa estética do cinema português.

Palavras-chave: Cartaz, Cinema Português, História do Cinema, Identidade.

Contacto: andrerruig@gmail.com

¹ André Rui Graça é licenciado em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra e *Master of Arts* em Estudos Fílmicos pela University College London. Prossegue atualmente o doutoramento no Centre for Intercultural Studies da referida instituição britânica, debruçando a sua investigação sobre a receção e os circuitos de mercado do cinema português desde 1974. É bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e colaborador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século Vinte da Universidade de Coimbra.

Esta comunicação nasce no seguimento de uma investigação desenvolvida em torno de uma coleção de cartazes de cinema (135, alusivos tanto a filmes como a festivais nacionais), inicialmente recolhida pelo produtor Henrique Espírito Santo, e que atualmente se encontra na posse do Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra. Este texto surge, ainda, de uma indagação sobre a ontologia do cinema português que. No entanto, esta ficará para a segunda parte, pois neste primeiro momento propõe-se uma breve dissertação acerca das diversas aproximações e interrogações que podem ser feitas aos posters de cinema. Por outras palavras, será importante realçar a importância de encarar o cartaz enquanto um interlocutor privilegiado, o que implica que se deve, desde logo, resistir ao fetichismo simplista de o celebrar como um mero artefacto de memorabilia. Com efeito, estudar o cartaz de cinema é tão importante para a história do cinema como é para a história do design gráfico. Talvez por essa razão, a maioria dos textos que abordam este documento a partir de uma perspetiva científica estão comumente integrados em manuais técnicos, relacionados com o design de comunicação, ou descritivos da atividade do marketing de cinema, onde é explicado em que consiste o “bom” cartaz de cinema e a sua função no seu mercado específico. No que à última etapa do processo mercantil do filme (entenda-se as etapas da produção da realização da distribuição e da venda) diz respeito, a faturação de bilheteira, o cartaz de cinema desempenha um papel chave, uma vez que pode ser o primeiro elemento visual que um membro do público vê de um filme que está a ser vendido.

Como nos lembra a Dave Kehr, durante várias décadas, #o poster era O elemento central de promoção de um filme” (Kehr et al. 2008, 5-6) . Daí que este possa, exceto em casos onde há maior lugar para uma interpretação simbólica por parte do designer, encapsular de forma mais ou menos correta a atmosfera da obra a que se refere e transmitir uma mensagem que de algum modo se relaciona com o filme que mais tarde os espectador venham a assistir. Como Angus Finney e Finola Kerrigan explicam nas suas obras, há diferentes maneiras de encomendar materiais de publicidade. Nos casos mais profissionais, há, inclusivamente, equipas que começam a trabalhar em conceitos gráficos desde muito cedo e que têm o papel específico de recolher

uma série de elementos como fotos, entrevistas, recortes de jornais e etc.. com vista a compilar as credenciais com que um filme se apresentará ao público (Finney 2010, 49-51). Kerrigan relata ainda que há uma série de elementos destes cartazes que pode ser condicionada por cláusulas contratuais, tais como o destaque do nome dos atores, ou a dimensão da presença da sua imagem no cartaz (Kerrigan 2010, 132-133).

Ainda sobre esta matéria, e trazendo a discussão para o campo algo desconfortável da dicotomia entre o cinema *mainstream* e os pretensos cinemas artísticos, recorde-se a distinção sugerida pelos autores de *Art of the Modern Movie Poster*: no caso dos cartazes de filmes de cinemas do mundo a “ênfase não é na execução, mas no conceito e na comunicação”, enquanto que nos de cinema americano, existe a “ênfase em cenas sensacionais, grande destaque para as grandes estrelas, cores vibrantes e ausência de violência” (Kehr et al. 2008, 216). Usando as palavras dos mesmo autores aplicadas a um caso prático:

pelos anos 50, o desenho de cartazes em França tinha-se tornado tão bipolar quanto a própria indústria francesa de cinema - por um lado havia os cartazes vívidos, inquietos e sedutores, desenhados para filmes populares de género e importações de Hollywood, e, por outro lado, os desenhos sombrios e simples, destinados a filmes de autor com intenções mais sérias e que começavam a emergir. (Kehr et al. 2008, 188)

Todavia, não deixa de ser curioso notar que dificilmente se consegue identificar ou reconhecer traços da frágil e muito pequena “indústria” (talvez o termo mais adequado seja “meio”) portuguesa, “onde todos se conhecem e acabam trabalhando uns com os outros, gerando uma praxis, uma ética e uma estética próprias” (Areal 2011, 275) nas descrições dos modelos de marketing cinematográfico que a literatura internacional de referência sobre o tópico toma como estudos de caso e tenta clarificar. Mesmo sendo considerado um “cinema europeu” (pois é essa a sua inserção de mercado), devido à sua dimensão e a uma série de impasses políticos, o meio do cinema em Portugal funcionou, até meados dos anos 90, de forma distinta e com padrões diferentes de outros países da Europa, como a França, a Itália, a Suécia ou o Reino Unido. Confrontar os casos dos países agora mencionados, e que normalmente são os mais explorados pela academia, com as descrições da realidade do português, leva a que se verifique que tem havido uma discrepância grande. Em suma,

tentar entender os mecanismos do cinema português através de exemplos que se pensa poderem ser análogos por se alojarem igualmente debaixo de termos redutores e gerais como “cinema europeu” pode conduzir a equívocos. Como se pode deduzir do raciocínio de Luís Nogueira acerca da invisibilidade do cinema português, o caso nacional é, em larga medida, um caso à parte, não obstante o facto de se inserir dentro do circuito de mercado de cinema dos cinemas artísticos. A parca produção, a falta de visibilidade e um relativo insucesso comercial são as razões que o autor apresenta (Nogueira 2009, 3-9).

Virando agora as atenções para os cartazes e para a sua análise visual, parta-se das premissas que Roland Barthes postula em *A Câmara Clara*. Levando em conta que “a imagem é sempre um discurso positivo” (Barthes 2010, 13), nunca se distinguindo verdadeiramente do seu referente e uma fonte de conhecimento que conduz a um “infrassaber”, pode-se dizer que estes cartazes são, em si, uma mensagem que merece ser decodificada. Colocando em termos interrogativos, de que maneira é que o público “participa” quando observa um destes cartazes? Que tipo de relação empírica/cultural e experiência qualitativa é que retiram?

O desafio que esta comunicação lança é o de tentar entender o que os cartazes do Centro de Documentação 25 de Abril dizem sobre o rumo do cinema português, sua situação comercial e a forma como este se comportou nessa situação comercial. Ensaia-se ainda uma tentativa de compreensão do motivo para estes rostos pesados constituírem uma presença tão grande e perene na iconografia e no imaginário do cinema nacional.

Ao longo deste labor de sistematização, serão sugeridas duas potenciais respostas que, apesar de muito diferentes, são potencialmente complementares. A primeira é que, de facto, estas caras sérias poderão, de alguma forma, possuir uma afinidade com o espírito de uma época que se vivia em Portugal e que são o espelho de uma certa vertente da mentalidade portuguesa. Chamar-se-á a esta resposta a vertente psicanalítica, que encara esta tragédia como um reflexo da livre expressão do imo dos artistas, ou de uma certa realidade por eles constatada e colocada em evidência. A segunda, é uma explicação materialista, que se consubstancia no argumento de que um carácter trágico e pesado tem sido privilegiado por melhor corresponder ao ideário de um programa estético com vista ao reconhecimento da crítica especializada.

Um cinema psicológico

Diversas e profícuas têm sido as discussões e as teorias acerca da “portuguesidade” contemporânea, mormente nos textos de Eduardo Lourenço, Boaventura de Sousa Santos, António Pinho Vargas e José Gil. Tarefa ingrata e apenas ao alcance de uns poucos, a de tentar fixar em letra de forma o proteiforme e fugaz *volksgeist*. Do mesmo modo, os trabalhos de Leonor Areal e Paulo Filipe Monteiro, possivelmente dois dos mais consistentes e abrangentes até à data acerca deste tópico, vão no sentido de interpretar a inquietude dos filmes portugueses no seu momento histórico.

Segundo Paulo Filipe Monteiro, o cinema português tem uma atração pelo decadente e por figuras de “depressão, derrota, morte, ausência, impotência e nostalgia”, sendo uma prática que parece ir a passo do pretense “destino português”. Na mesma linha de pensamento, Leonor Areal escreve acerca de uma “tónica psicológica e simbólica relacionada com o sentimento de orfandade” (Areal 2011, 269) e de um “cinema com laivos de tragédia — que Oliveira, Rocha, Reis-Cordeiro e Monteiro assumem [e que se torna] um *dogma* estético que fará sucessivos discípulos” (Areal 2011, 271). A mesma autora prossegue, afirmando: “Na década de 80 ressurgem as representações do fatalismo enquanto fundo mitológico nacional” (Areal 2011, 278). Curiosa a utilização da palavra “ressurgimento”. Com efeito, Paulo Filipe Monteiro crê que o “movimento profundo que se iniciou nos anos sessenta [...] apresenta com fascinante e fascinada recorrência a derrota portuguesa” (Monteiro 1995, 959). Também Bénard da Costa reconheceu, numa entrevista sobre o Portugal retratado nos filmes, que o que passa para o público é um “mundo claustrofóbico, isolado, sem abertura para o exterior e uma profunda tristeza” (Bénard *apud*. Monteiro 2004, 24).

No que às personagens diz respeito, que são, ao fim e ao cabo as protagonistas dos cartazes, são descritas como sendo “desenraizadas”, demonstrativas de uma “fraqueza de vontade. *Akrasia* [...]. Muitas vezes o agente até sabe o que fez, e porquê, e sabe que não é o melhor a fazer, mas não sabe explicar porque não fez outra coisa.” (Monteiro 1995, 899) Outro ponto bastas vezes mencionado, é o da profusão de monólogos nos filmes portugueses. Para Paulo Filipe Monteiro, as falas são típicas de “personagens

com uma falta de convivência com a realidade” (Monteiro 1995, 909). Já para Areal, o cinema português criou “personagens ensimesmadas, que se exprimem intempestivamente por atos violentos que libertam as emoções caladas” (Areal 2011, 283). Por seu turno, João Botelho afirma que é desta forma que entende a portuguesidade: “aquela dor mansa, vegetal, sem... não há grito... se forem os italianos, berram... os brasileiros também... os portugueses calam-se na dor” (Botelho *apud.* Monteiro 2004, 63). Talvez por tudo isto, Filipe Monteiro conclua que

Não existe em todo o novo cinema português [que, como se sabe, fez “escola”] um autor que de desprenda desta tradição melancólica do “mal de vivre”, “la vie e tellement triste”: ninguém que ocupe no cinema português o lugar solar que, na poesia, Sophia de Mello Breyner, ou mesmo Eugénio de Andrade, quiseram e souberam inventar. (Monteiro 1995, 960)

Efetivamente, este conjunto de perceções sobre o cinema português não se encontra distante da forma como pensadores conspícuos colocam o país em perspectiva. No seu ensaio *Labirinto da Saudade*, Eduardo Lourenço aponta que

treze anos de guerra colonial, derrocada abrupta desse império, pareciam acontecimentos destinados não só a criar na nossa consciência um traumatismo profundo — análogo ao da perda de independência — mas também a um repensamento em profundidade da totalidade da nossa imagem perante nós mesmos e no espelho do mundo. (Lourenço 2010, 46)

Acerca daquilo a que chama uma perceção esquizofrénica da realidade histórica por parte de Portugal, que jamais entendeu o seu “papel de figurante nobre da história” (Lourenço 2011, 107), Lourenço afirma que após 74:

Tudo parecia dispor-se para enfim, após um longo período de convívio hipertrofiado e mistificado connosco mesmos, surgisse uma época de implacável e viril confronto com a nossa realidade nacional de povo empobrecido, atrasado social e economicamente. (Lourenço 2010, 52)

Já no século XXI e indo mais longe que Lourenço, José Gil apresenta uma dura crítica a certos aspetos que já o mencionado autor discutia, confirmando a sua persistência crónica. Delineando um retrato pessimista, para o filósofo “apesar das liberdades conquistadas herdámos antigas inércias: irresponsabilidade, medo que sobrevive sob outras formas, falta de motivação para a ação, resistência ao cumprimento da lei” (Gil 2004, 43). Descrevendo um

país estático, refere que “Em Portugal nada se inscreve, quer dizer, nada acontece que marque o real, que o transforme e o abra” (Gil 2004, 43). Segundo o raciocínio de Gil, esta falta de inscrição é uma consequência de um “medo” de existir; de um “nevoeiro ou sombra branca” (Gil 2004, 78). Utilizando as suas palavras: “O medo herda-se. Porque interiorizado, mais inconsciente do que consciente, acaba por fazer parte do ‘caráter dos portugueses’ (ditos tristes, taciturnos, acabrunhados).” (Gil 2004, 78).

Do mesmo modo que se pode encontrar motivos para o nacional-pessimismo na ressaca de um ecstasy histórico e social, numa memória recente de um período repressivo, numa revolução em parte falhada e na perda do império colonial, também na complicada relação entre Portugal e a Europa se poderá encontrar não só uma resposta para esta circunstância e mentalidade, como até mesmo para a forma como o cinema nacional se desenvolveu. Será, aliás, precisamente este ponto que permitirá realizar a ponte para a alínea seguinte.

Lourenço propõe que os portugueses, periféricos, estabelecem uma relação de fascínio e ressentimento para com a Europa. Com a perda do império para o qual o país vivia voltado há cerca de 4 séculos, uma cultura sem lado de fora e com a transformação de Portugal num país não de colonizadores mas de emigrantes, não admira que a fatura a pagar pela constatação de um atraso científico, social e tecnológico tenha sido brutal. De resto, tal sentimento não é de todo novo. Já a geração de 70 do século XIX tinha demonstrado o seu fascínio por um estrangeiro hiper-real e distante e a amargura de estar fora desses pólos de enunciação. Daí o segundo trauma: “vivemo-nos como uma ilha” (Lourenço 2004a, 163). Afirma Lourenço:

O perentório discurso anterior sobre a nossa subalternidade cultural, agora sobretudo na esfera cultural e científica, transformou em chaga morbidamente cultivada um diagnóstico que instituía o lá fora como referência exemplar e de difícil, senão impossível, lugar habitado por nós. (Lourenço 2004a, 169)

No seu ensaio a Europa Desencantada, o mesmo autor acredita que “a entrada na Europa tapava a ferida deixada pela liquidação da herança colonial” (Lourenço 2011, 111).

Todavia, e segundo estes autores, a entrada na Europa foi menos pacata e linear do que o previsto. Parece, aliás, paradoxal falar em “entrar” na Europa, mesmo usando este termo como metonímia para a Comunidade Económica Europeia. A nova condição de Portugal na Europa, na “outra” Europa, e o ajuste aos novos estatutos trouxe não só consequências políticas, como também sociais e culturais. A estas razões poderá somar-se ainda um desiderato de distanciamento do paradigma do cinema do Estado Novo e das comédias dos anos 30 e 40. Por todos estes motivos, que caracterizaram uma nova etapa da história portuguesa, talvez não seja demasiado arrojado subscrever a posição de Areal e Monteiro, reconhecer as possíveis afinidades entre o cinema e o espírito de uma nação e propor que todos os medos, memórias, frustrações, ideologias e esperanças latentes nos imos dos artistas possam ter transparecido de forma mais ou menos deliberada nas suas criações.

A Ética do Trágico e o mercado do Cinema Nacional

Voltando agora a moeda e contemplando a sua outra face, há uma questão que parece ter permanecido até agora sem grande resposta: será que esta ligação é meramente inocente e uma consequência direta da liberdade artística, ou será que tem havido algum propósito comercial ou de busca de reconhecimento por trás desta exploração do trágico? Para responder a esta pergunta, talvez seja produtivo discutir um pouco qual a relação entre a ontologia dos cinemas minoritários e a sua possibilidade de inserção de mercado. Dito de outro modo, o que é que um filme proveniente de um local periférico tem que ser para (1) justificar sua existência e o financiamento que o torna possível num contexto onde as receitas de bilheteira não são suficientes, ou (2) aumentar exponencialmente as chances de conseguir melhores contratos de distribuição? Steve Neale parece dar a resposta, quando menciona que há instâncias que “privilegiam os critérios que pareçam poder garantir o selo de qualidade de alta cultura que, por sua vez, possa demarcar o estatuto dessa obra dos projetos comerciais normais” (Neale 2002, 118).

Também Noël Carroll aponta que essas instâncias, como os festivais e segmentos da crítica e da academia de cinema, selecionam o que deve ser a “essência” do cinema e usam-na como critério de separação (Carroll *apud*. Monteiro 2004, 25). Segundo este cenário, um certo cinema só poderá ser o que

aspira a ser se contiver a essência do que quer ser. Neste caso, as instâncias que decidem essa essência já estavam estruturadas e encontravam-se a montante de Portugal. Mais ainda, é curioso que o cinema português aqui em causa é, como diz Paulo Filipe Monteiro, “um cinema que só reconhece uma única e decisiva fronteira: entre o cinema de autor e o que não é de autor” (Monteiro 1995, 809). Em sintonia com isto, será interessante relembrar o binómio fascínio/ressentimento avançado por Eduardo Lourenço. Não admira, por isso, que o contágio da Nova Vaga francesa e da política dos autores tenha encontrado um terreno fértil em Portugal para germinar. Numa tentativa de alcançar essa Europa longínqua e reclamarem para si o fascinante estatuto de “autor” de pleno direito que era celebrado lá fora, os realizadores do novo cinema e do que haveria de vir depois dele privilegiaram uma prática cinematográfica associada àquilo que a literatura de cinema preferiu preservar e que foi o favorecimento da ideia de que o cinema europeu se define pela negativa em relação ao cinema americano, popular e conotado com a cultura low-brow, e pela positiva em relação à longa tradição artística europeia (Fowler 2004, 6).

Acerca do cânone da crítica, Leonor Areal dá conta que uma série de realizadores portugueses que se conotaram com posições mais materialistas foram desfavorecidos pela crítica e excomungados por razões não somente estéticas (Areal 2011, 295). De facto, o cinema português desde os meados dos anos 60, parece ter preferido transmitir uma imagem de um cinema artístico que, à falta de público nacional, vai buscar lá fora (nessa outra Europa que não habitamos) a legitimação e a aceitação (Monteiro 2004, 32).

A propósito da importância que a seriedade e o trágico possuem na perceção cultural ocidental, George Steiner considera que há uma combinação entre a ideia de exceção do artista e a melancolia, combinação que, por contraditória que possa parecer, é estruturante da nossa cultura a partir dos meados do Séc. XIX. De facto, o autor afirma que a nostalgia pelo desastre, tão bem exemplificada em Wagner e nas adaptações neo-clássicas dos três mestres trágicos da Antiguidade, surge como uma reação à ascensão de expressões artísticas “mornas”, para consumo aburguesado (Steiner 1971, 24-26). Desta forma, a utilização recorrente do trágico poderá ter sido usada de forma instrumental por parte dos realizadores portugueses numa tentativa de filiar as

suas obras num registo de cinema de alta cultura. Por outras palavras, uma possível estratégia de comprovada eficácia passaria por não entrarem no terreno pantanoso da comédia ou do apolítico, considerado escapista, popular e *low-brow*. Reza o adágio que “mais vale cair em graça que ser engraçado”. Como sugere Paulo Filipe Monteiro, “talvez justamente o facto de em grande medida ter sido uma cinema criado em função dessa aceitação no estrangeiro tenha vindo a reforçar algumas características que lá fora mais foram valorizadas” (Monteiro 2004, 33).

Por fim, a questão parece, pois, legítima: até que ponto não se inventou e mercantilizou, pela arte, a ideia de espírito de uma nação? O fado, por exemplo, mercantiliza precisamente essa “dor tipicamente portuguesa”. Já António Ferro dizia que o “característico é receita de êxito” (Ferro *apud*. Monteiro 2004, 63).

Termine-se citando Eduardo Lourenço acerca da essência portuguesa e do valor desse gosto absurdo de sofrer:

Melancolia céltica, adoçada pelo sol do Sul? Monólogo de povo à beira-mar, dividido entre o rumor das vagas e o seu silêncio? Se a origem permanece indecifrada, as suas manifestações são patentes e, embora não sejam as únicas que constituem a trama da cultura portuguesa, são aquelas que lhe dão as suas letras de nobreza. (Lourenço 2004b, 39)

Referências bibliográficas

- Areal, Leonor. 2011. *Cinema Português – Um País Imaginado, Vol. II*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, Roland. 2010. *A Câmara Clara*. Coimbra: Edições 70.
- Finney, Angus. 2012. *The International Film Business*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Fowler, C. 2002. “Introduction”. In *The European Cinema Reader*, editado por Catherine Fowler, 1-10. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Gil, José. 2004. *Portugal Hoje – O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Kerr, Dave, Judith Salavetz, Spencer Drate, e Sam Sarowitz. 2008. *Art of the Modern Movie Poster*. São Francisco: Chronicle Books.
- Kerrigan, Finola. 2010. *Film Marketing*. Oxford: Elsevier.
- Lourenço, Eduardo. 2011. *A Europa Desencantada: Para uma Mitologia Europeia*. Lisboa: Gradiva.
- Lourenço, Eduardo. 2010. *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva.
- Lourenço, Eduardo. 2004a. *Destroços: O Gibão de Mestre Gil e Outros Ensaios*. Lisboa: Gradiva.
- Lourenço, Eduardo. 2004b. *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva.

Monteiro, Paulo Filipe. 2004. "O Fardo de uma Nação". *Portugal um Retrato Cinematográfico*, editado por Nuno Figueiredo e Dinis Guarda, 22-69. Lisboa: Número – Arte e Cultura.

Paulo Filipe Monteiro. 1995. *Autos da Alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. Dissertação de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.

Neale, Steve. 2002. "Art Cinema as Institution". In *The European Cinema Reader*, editado por Catherine Fowler, 103-120. Nova Iorque e Londres: Routledge.

Nogueira, Luís. 2009. "A Difícil Visibilidade do Cinema Português. Um Inventário Crítico". Conferência apresentada na SOPCOM 2009. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-nogueira-cinema-visibilidade.pdf>. Acedido em 12 de abril de 2013.

Steiner, George. 1971. *In Bluebird's Castle: Some Notes Towards the Redefinition of Culture*. New Haven: Yale University Press.

DOS ÁLBUNS DE FAMÍLIA PARA AS REDES SOCIAIS: FOTOGRAFIA EM REDE NA VIDA QUOTIDIANA

Sara Pargana Mota¹

Resumo: A fotografia doméstica permanece uma das práticas sociais e culturais mais populares deste século. A miríade de fotografias adicionadas diariamente nas plataformas dos media sociais, dos quais o Facebook pode ser uma sinédoque, são um exemplo desta realidade. As fotografias em rede — criadas, partilhadas, consumidas e arquivadas através de novos dispositivos tecnológicos, plataformas digitais e redes sociais — parecem ser muito diferentes das fotos dispostas nos tradicionais álbuns de família, intimamente ligadas à memória, ao espaço doméstico e à esfera do privado. Quase instantaneamente partilhadas nas redes sociais, aguardando um “gosto”, um comentário, estas fotografias têm sido analisadas como práticas performativas, relacionadas com a presença, e tendo como função principal a auto-apresentação e a formação da identidade, em oposição à representação e recordação familiar. Posicionando a fotografia doméstica na intersecção de vários processos sociais, culturais e tecnológicos, o presente texto pretende explorar práticas e processos de construção de significado relacionados com a fotografia em rede na vida quotidiana, sublinhando a importância de olhar não só para as rupturas, mas também para as continuidades das suas representações, usos e significados.

Palavras-chave: Fotografia doméstica, Novos media e tecnologias digitais, Práticas fotográficas, Vida quotidiana.

Contacto: sara.pargana@gmail.com

A experiência e a comunicação visual sempre foram centrais nas nossas vidas, desde a mais tenra idade. Nas tão citadas palavras de John Berger, “seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak. [...] It is seeing which establishes our place in the surrounding world” (1972, 7). E as imagens sempre fizeram parte da cultura e da sociedade, desde as primeiras

¹ Doutoranda em Antropologia Social e Cultural pela Universidade de Coimbra, bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e investigadora colaboradora do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA).

representações pictóricas do quotidiano, como as gravuras e as pinturas rupestres, até aos milhões de fotografias que encontramos online.

A fotografia tem estado entre nós pelo menos desde 1827, quando Joseph Nicéphore Niépce conseguiu, pela primeira vez, produzir e fixar uma imagem, um acontecimento integrado num longo processo de expansão das experiências visuais. Desde então, a fotografia tornou-se uma das práticas sociais e culturais mais populares deste século. Esta popularidade da fotografia resulta do facto de ter estado intimamente ligada, desde os seus inícios, à cultura da vida do dia-a-dia e do lazer e de ter magnetizado um leque amplo de grupos sociais e económicos. E os desenvolvimentos que se deram na tecnologia da fotografia caminharam lado a lado com as transformações correspondentes na cultura visual e nas práticas do quotidiano.

Tornou-se quase senso comum a ideia de que vivemos num mundo saturado pelas tecnologias e pelos media, espelhado, por exemplo, no vertiginoso crescimento e consumo das tecnologias de uso pessoal. A fotografia pessoal e doméstica continua a ser uma das bem mais sucedidas destas tecnologias de consumo, fortemente incorporada na vida quotidiana de milhares de pessoas. E o instante congelado da fotografia tem ganho uma nova dimensão na sua circulação pela cultura digital contemporânea. As transformações a que tem sido sujeita, acompanhadas pelo progressivo desenvolvimento nas tecnologias de informação e comunicação, mudaram a forma pela qual as pessoas criam, processam, visionam, partilham e guardam fotografias.

Nunca se tiraram tantas fotografias como agora, sendo o único limite o espaço livre no cartão de memória. E a convergência da câmara fotográfica com o telemóvel introduziu novas formas de comunicação fotográfica, como a capacidade para um contacto visual permanente com outros longínquos, o que levou Mizuko Ito (2005), na sua investigação etnográfica sobre os usos dos telemóveis com câmara no Japão, a afirmar que vivemos numa era de *intimate visual co-presence*, numa permanente ligação com os outros e com o mundo através de imagens. Mudou o lugar onde são guardadas as fotografias, os seus temas, bem como o espaço onde são comentadas. Passou-se de uma máquina fotográfica por família a uma guardada no bolso de cada um dos seus membros, o que conduziu a uma multiplicação de imagens, algumas ainda no contexto

doméstico tradicional, mas a grande maioria num novo contexto, mais ligado às redes sociais, cada vez mais agentes mediadores das formas como nos apresentamos e os contextos em que vivemos, moldando também as nossas relações com o mundo. O Instagram, o Facebook, e outras redes sociais, como o Pinterest, demonstram a importância que está a adquirir a fotografia como instrumento de comunicação. Os milhões de fotografias adicionadas diariamente nas plataformas dos media sociais, dos quais o Facebook pode ser uma sinédoque, são um exemplo desta realidade, marcas visíveis de uma “vida mais fotográfica” (Rubinstein and Sluis 2008).

É só você começar a dizer a respeito de alguma coisa: ‘Ah, que bonito, tinha era que tirar uma foto!’, e já está no terreno de quem pensa que tudo o que não é fotografado é perdido, que é como se não tivesse existido, e que então para viver de verdade é preciso fotografar o mais que se possa, e para fotografar o mais que se possa é preciso: ou viver de um modo o mais fotografável possível, ou então considerar fotografáveis todos os momentos da própria vida. O primeiro caminho leva à estupidez, o segundo à loucura. (Calvino 1992, 27)

Não é só cada vez maior o número de pessoas que vivem “uma vida mais fotográfica”, mas também é cada vez mais comum que se considere fotografável cada momento da vida. Susan Sontag escreveu, em 1977, “Mallarmé, o mais lógico dos estetas do século XIX, disse que tudo o que existe no mundo existe para vir acabar num livro. Hoje em dia, tudo o que existe, existe para acabar numa fotografia” (Sontag [1977] 2012, 32). Este comentário de Sontag não poderia ser mais actual. A ubiquidade das máquinas fotográficas digitais como artefactos tecnológicos de uso quotidiano, possibilita uma crescente disponibilidade para criar relações visuais com a realidade circundante, e registar cada acção e cada cenário e detalhe comum, desde chávenas de café acompanhadas de doçarias coloridas, animais de estimação e flores a crescerem na varanda à *toilette* escolhida para o dia ou a nova experiência culinária no momento de ser servida. Um cenário em mudança não só de práticas fotográficas, mas também do que se torna susceptível de ser fotografado. A presença quase constante de um dispositivo de produção de imagem muda não só a própria prática, mas também o objecto fotografado, e o mais mundano é elevado a objecto fotográfico. Convida a uma nova consciência pessoal, um alerta constante para aquilo que pode ser visualmente comunicado (Okabe and Ito 2003). E não é uma “estupidez”, “uma loucura”, como no conto de Calvino.

Pelo contrário, “viver mais fotograficamente” está no centro do êxito de plataformas como o Instagram ou o Facebook (Gómez-Cruz 2012).



Fig. 1 - Fotografia de C., publicada posteriormente no Facebook.
Fotografia reproduzida com autorização.

Através da lente desta realidade contemporânea vislumbra-se uma potencial natureza em mudança das dinâmicas da fotografia doméstica, o que por vezes nos conduz a pensar que as práticas e significados sociais da fotografia na vida quotidiana mudaram radicalmente, comparando com a era do analógico. Rastros digitais de zeros e uns, estas novas imagens aparentam ser muito diferentes das fotos materializadas nos tradicionais álbuns de família. Mas importa aqui salientar que até há pouco tempo, muitos dos estudos sobre fotografia consistiam em ensaios teóricos, filosóficos, semióticos ou estéticos, que centravam maioritariamente a sua discussão na análise da imagem como texto, como linguagem, capaz de representar algo que está fora dela, isto é, o seu objecto ou referente. Ou seja, a fotografia enquanto representação. Mas, se a questão central na teoria fotográfica tem sido, desde a invenção da fotografia, “O que é a fotografia?”, o novo protagonismo da experiência visual na cultura digital incita-nos a perguntar “o que é que fazemos com a fotografia?”.

A fotografia doméstica foi também um género fotográfico frequentemente ignorado por muitos historiadores e críticos de arte, apesar de ser talvez a

forma fotográfica mais popular e mais difundida desde a invenção da fotografia. Quando referida, era remetida apenas como exemplo dos progressos técnicos alcançados (Holland 1997). Pouco importante, de fraca qualidade e apenas valiosa para quem fazia uso dela, a fotografia pessoal e privada foi assim negligenciada nas histórias da fotografia. Por exemplo, quando as máquinas fotográficas Kodak foram introduzidas, os instantâneos domésticos, o mais familiar dos géneros fotográficos, tendiam também a ser representados como previsíveis, sentimentais, conservadores e repetitivos, muito pouco criativos (Batchen 2008, 121), e intimamente ligados à memória, ao espaço doméstico e à esfera do privado.

Tradicionalmente a fotografia doméstica tem sido explicada de duas formas. Na era analógica, as fotografias foram predominantemente pensadas como guardiãs das tão acarinhadas memórias familiares, objectos afectivos de recordação autobiográfica. Na sua análise pessoal e fenomenológica da fotografia, *Camera Lucida*, Roland Barthes ([1979] 2009) explorou a essência da fotografia, afirmando o seu papel como testemunha silenciosa “do que foi”, mais próxima da perda e da morte do que da presença. Bazin (1980, 242) relacionou o álbum fotográfico com a função ritual das múmias Egípcias de preservar e embalsamar o tempo. Nestas abordagens fenomenológicas, a função primordial da fotografia era a memória (Van Dijck 2008).

Segundo uma perspectiva sociológica, a prática da fotografia doméstica e amadora foi no entanto analisada dentro de um contexto mais vasto de práticas sociais de construção de identidades coletivas. Bourdieu foi um dos primeiros autores a olhar para a fotografia como uma prática social, num livro publicado em 1965, *Photography: A middle-brow art*, financiado curiosamente pela Kodak. Nesta obra, Bourdieu insiste que mesmo as fotografias que nos surgem como mais triviais servem funções sociais. O autor descreveu a produção dos álbuns de família como uma prática convencional e ritualizada com uma “função normalizadora” de construção de narrativas de classe média, consolidando valores, desejos e estilos de vida burgueses. A fotografia de família funcionava como um “ritual de integração”, reforçando e perpetuando ideologias familiares, como a estabilidade, a proximidade, a coesão ou a felicidade. Richard Chalfen, autor de uma importante etnografia sobre práticas fotográficas domésticas e amadoras num contexto que designou por “cultura

Kodak" (1987), também analisou a convencionalidade da fotografia de instantâneo. Em linha com Bourdieu, Chalfen demonstrou como esta prática estava invariavelmente ligada a ritos de passagem como os casamentos, aniversários, baptizados ou convívios familiares na época natalícia ou em férias, e como as fotografias eram produzidas, consumidas, vistas e partilhadas dentro do círculo social mais próximo da família e amigos. No entanto, Chalfen sublinhou "a expressão pessoal e a comunicação" que inevitavelmente se encontram subjacentes a este tipo de imagens pessoais e vernaculares.



Fig. 2 - Página do álbum fotográfico da família da autora.

Como uma prática contemporânea vivida através e nos media sociais, a fotografia tem atraído a atenção de muitos outros investigadores de diferentes áreas académicas, sublinhando os significados sociais dos objectos fotográficos e a sua relação com a identidade e sociabilidade. Como uma prática em rede, estas imagens privadas transcendem cada vez mais o círculo doméstico ou familiar quando partilhadas com audiências mais vastas nas múltiplas redes e plataformas online. Considerando a natureza em mudança da dicotomia público-privado, Lásen e Gómez-Cruz (2009), partindo de um estudo etnográfico sobre auto-retratos, olharam para a forma pela qual as esferas do público e do privado estão a ser reconfiguradas pelas práticas fotográficas digitais e em rede, práticas que reflectem mudanças na conceptualização da privacidade e da intimidade. No contexto do Flickr, por exemplo, Murray (2008, 147) argumenta que "photography is no longer just the embalmer of time [...] but rather a more alive, immediate and often transitory

practice/form". Harrison (2002) observa como a auto-apresentação é agora a função principal da fotografia, em oposição à comemoração, representação e recordação familiar salientadas em investigações anteriores. Nesta mudança dos usos sociais da fotografia, o indivíduo tornou-se o foco da vida e experiência pictórica, e a fotografia usada como um instrumento para a formação da identidade e afirmação da individualidade e para a criação e fortalecimento de laços sociais. Petersen (2008) mostra como a fotografia se tornou uma prática performativa mais ligada ao "agora" e à "banalidade comum", do que associada a traços nostálgicos da memória.

Resumindo, a fotografia digital, em rede, é cada vez mais pensada como uma prática social quotidiana e performativa, e como um instrumento comunicativo, uma moeda corrente para a interação social, onde a construção da identidade é também produzida nos perfis individuais. Mas, apesar da fotografia doméstica — relativamente aos seus usos, significados e à sua relação com a vida quotidiana — estar a passar por profundas transformações, ela não pode ser encarada segundo uma ruptura definitiva com o passado. A "novidade" das novas práticas pictóricas nas plataformas das redes sociais não deve ser encarada de forma isolada e descontínua. Porque as fotografias em rede são uma extensão do álbum de família e são simultaneamente radicalmente diferentes. Nada é completamente novo.

É inegável que somos confrontados com uma variedade de práticas e objectos em relação à imagem fotográfica. Mas, em períodos de transição tecnológica, como aquele em que vivemos, muitas são as continuidades que emergem à medida que as pessoas procuram entrelaçar práticas e tecnologias "novas" e "antigas". Se as transformações nas tecnologias digitais, e consequentemente na cultura visual, são frequentemente interpretadas em termos de uma revolução ou novidade, é importante aqui salientar que os media digitais não representam uma completa ruptura ou revolução tecnológica, mas são também uma continuidade e uma extensão dos media tradicionais analógicos. No caso da fotografia do instantâneo, podem mesmo reforçar e amplificar algumas práticas já existentes. A fotografia doméstica é um exemplo de como algumas práticas associadas à fotografia analógica continuaram na esfera do digital, um exemplo do conceito de *remediation* de Bolter e Grusin (2000), no sentido em que a conceptualização de um novo

media é frequentemente baseado nos seus precursores, não produzindo necessariamente uma estética e uma moldura cultural radicalmente novas e modificadas, mas remediando formas prévias.

Olhar para a história da fotografia, com um especial foco no retrato e na fotografia pessoal, e o percurso dos seus usos na esfera do doméstico e do lazer, impõe-se assim como central de modo a compreender a fotografia na sua contemporaneidade e no dia-a-dia da cultura. Como Solomon-Godeau (1991 *in* Batchen 1999, 12) argumentou, “the history of photography is not the history of remarkable men, much less a succession of remarkable pictures, but the history of photographic uses”. Nesta tarefa, a fotografia não pode ser pensada apenas enquanto tecnologia ou imagem, mas também como objecto material (com o qual se fazem coisas) e como uma série de práticas sociais.

Partindo desta abordagem de procurar compreender a fotografia doméstica através da história das suas práticas, torna-se visível que, embora a uma escala diferente, o papel da fotografia como mediadora de relações sociais, comunicando experiências e produzindo vida social, tem estado sempre presente. Porque se a fotografia analógica pessoal e doméstica foi tradicionalmente conceptualizada como uma narrativa cronológica e uma tecnologia da memória associada à família, ela sempre foi, no entanto, profundamente relacional e emotiva, e um espaço para a interacção e comunicação humanas, bem como para a formação da identidade (Van Dijck 2008; Sandbye 2012).

Veja-se o exemplo dos auto-retratos, agora que assistimos à ascensão quase estratosférica do *selfie*, uma fotografia que tiramos a nós mesmos, normalmente com um *smartphone* ou *webcam*, para depois a partilhar numa rede social. Sempre existiu uma propulsão para nos documentarmos a nós próprios, e estes novos auto-retratos retomam, de certa forma, práticas passadas, minoritárias, numa época onde o “parecer” se afirmava como sinónimo de êxito, como a fotografia *carte-de visite*.



Fig. 3 - Auto-retrato de A. Fotografia publicada com autorização.

A invenção da fotografia foi anunciada em 1839, mas foi na segunda metade do século XIX que o retrato fotográfico se tornou mais acessível, maioritariamente com as *cartes-de-visite*, que conduziram a um aumento global dos estúdios fotográficos, à generalização do retrato, e ao desenvolvimento da fotografia enquanto indústria (Holland 1997; Batchen 2009). Os cartões-de-visita fotográficos eram pequenas fotografias, normalmente retratos, impressas em papel de albumina, e montadas num cartão onde no reverso figuravam os detalhes do fotógrafo. O processo técnico era rápido, de baixo custo, e terá sido a primeira tentativa de produção em massa de fotografias. As *cartes-de-visite*, vistas na época como um grande exemplo de modernidade, tornaram-se um fenómeno global, satisfazendo a crescente procura de imagens entre as novas classes médias dominantes. Entre a década de 1850 e as primeiras décadas do século XX foram produzidos mundialmente milhares de cartões-de-visita, que se tornaram centrais na produção fotográfica desta época, e um verdadeiro fenómeno comercial.

As *cartes* eram apresentadas em eventos sociais, oferecidas a familiares e amigos, e colocadas em álbuns. Através destes pequenos retratos fotográficos, as pessoas apresentavam-se como membros bem-sucedidos da sociedade e marcavam a sua classe social. Nos estúdios, procurava-se que o momento retratado na fotografia fosse representativo de um momento maior, e a fotografia *carte-de-visite* reflectia o crescente interesse na identidade e na imagem pessoal que se verificou no século XIX. Nesta época, com a

proliferação dos retratos fotográficos, surgiu também uma “educação visual”, e as pessoas começaram a “aprender” como ver e como ser vistas.



Fig. 4 - Auto-retrato de André-Adolphe-Eugène Disdéri (carte-de-visite, c. 1860). Los Angeles County Museum of Art, LACMA's Collection Online (www.lacma.org). Sem restrições conhecidas à data desta publicação.

Produzidos para uma distribuição em larga escala, os retratos cartões-de-visita da aristocracia, de celebridades e realezas da época eram também muito populares e um sucesso comercial, verdadeiras “Galerias Contemporâneas”, e “o burguês que as coleciona deseja igualmente juntar-lhes a sua própria fotografia e as dos seus descendentes (Amar 2011, 51). Estes cartões-de-visita comerciais podem ser considerados como sementes da cultura das celebridades que no presente inundam os nossos ecrãs, e contribuíram muito para a definição dos códigos visuais dos retratos. Batchen, (2009), ao reflectir sobre a imaginação burguesa e as *cartes-de-visite* enquanto prática fotográfica, refere a influência do retrato tirado, em 1858, por Disdéri ao Imperador Napoleão III e como a pose, o vestuário, a expressão facial ou o enquadramento de inúmeras *cartes* pessoais imitavam o retrato do imperador. De facto, se examinarmos os retratos das *cartes-de-visite* das classes médias em ascensão na Europa iremos descobrir que cada exemplo captura uma única pose, e esta pose repete obedientemente milhares de outras poses, muito semelhantes, frequentemente imitando as poses das celebridades da época. A classe como algo que pode ser codificado e imitado, uma performance.

Os cartões-de-visita, fossem retratos individuais, retratos de família ou de amigos, eram coleccionados, trocados e colocados em álbuns de família misturados com *cartes* de celebridades, figuras públicas e paisagens turísticas, no fundo o contexto público mais vasto a que a família queria estar associada. Estes primeiros álbuns de família eram um espaço onde o público e o privado eram postos em cena. E estas *cartes* tinham uma função social e interactiva, e eram uma fonte de entretenimento e um convite à conversação.

Podemos ver algumas semelhanças entre estes primeiros álbuns de *cartes-de-visite* e as fotografias que hoje em dia circulam nos perfis das redes sociais, nomeadamente nas cronologias individuais do Facebook, onde fotografias privadas, domésticas, como retratos e *selfies*, se encontram lado a lado com fotografias de amigos e imagens públicas — partilhadas, comentadas, com o botão “like” tão próximo, convidando à interacção social. O álbum fotográfico dos finais do século XIX era uma espécie de Facebook, no sentido em que centenas de retratos eram preservados, exibidos, partilhados e circulavam entre redes sociais e familiares, funcionando também como um catálogo visual dos círculos públicos e privados em que as pessoas se moviam. E esta nova capacidade para “coleccionar” amigos era uma fonte de poder e prestígio para o indivíduo comum.

São reconfigurações e remediações que se fazem com novas tecnologias; novas aplicações que reproduzem e vão também modificando. Desenvolvem-se em espaços distintos, mas também procuram satisfazer os desejos, os prazeres e a necessidade de comunicar, de estar e pertencer, e onde se vão construindo novas performances de identidade, memória e sociabilidade. Olhar para os usos da fotografia pessoal e doméstica através da sua história, e realizar uma análise empírica das suas práticas e potencialidades no contexto da Web 2.0, pode contribuir para uma maior compreensão sobre os processos de apropriação e domesticação das tecnologias e das complexas interligações entre tecnologias “antigas” e “novas” e práticas sociais. Esta abordagem é também útil para compreender que, em vez de alienar ou alterar radicalmente a experiência humana, a tecnologia pode ser um agente que reforça essa mesma humanidade.

Referências bibliográficas

Amar, Pierre-Jean. 2011. *História da Fotografia*. Lisboa: Edições 70.

- Batchen, Geoffrey. 1999. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Batchen, Geoffrey. 2008. "Snapshots: Art History and the Ethnographic Turn". *Photographies* 1(2): 121-142.
- Batchen, Geoffrey. 2009. "Dreams of Ordinary Life: Cartes-de-visite and the Bourgeois Imagination". In *Photography: Theoretical Snapshots*, editado por J. Long, A. Noble, e E. Welch, 80-97. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Bazin, André. 1980. "The Ontology of the Photographic Image". In *Classic Essays on Photography*, editado por Alan Trachtenberg, 237-244. New Haven: Leete's Island Books.
- Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.
- Bolter, Jay D. e Richard Grusin. 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *Photography: A Middle-Brow Art*. Stanford: Stanford University Press.
- Calvino, Italo. 1992. "A Aventura de um Fotógrafo". In *Os Amores Difíceis*. São Paulo: Cia das Letras.
- Chalfen, Richard. 1987. *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press.
- Gómez-Cruz, Edgar. 2012. *De la cultura Kodak a la imagen en red: Una etnografía sobre fotografía digital*. Barcelona: Editorial UOC.
- Harrison, Barbara. 2002. "Photographic Visions and Narrative Inquiry". *Narrative Inquiry* 12(1): 87-111.
- Holland, Patricia. 1997. "Sweet it is to scan... Personal photographs and popular photography". In *Photography: A Critical Introduction*, editado por Liz Wells, 103-150. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Ito, Mizuko. 2005. "Intimate Visual Co-Presence". Conferência *Ubiquitous Computing*, Tóquio. Disponível em <http://keitai.sfc.keio.ac.jp/lab/blog/pdf/ito.ubicomp05.pdf>. Acedido em 5 de janeiro de 2012.
- Lásen, Amparo, e Edgar Gómez-Cruz. 2009. "Digital Photography and Picture Sharing: Redefining the Public/Private Divide". *Knowledge, Technology & Policy* 22(3): 205-215.
- Murray, Susan. 2008. "Digital Images, Photo-Sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics". *Journal of Visual Culture* 7(2): 147-163.
- Okabe, Daisuke, e Misuko Ito. 2003. "Camera Phones Changing the Definition of Picture-worthy". *Japan Media Review* 29. Disponível em <http://www.ojr.org/japan/wireless/1062208524.php>. Acedido em 5 de janeiro de 2012.
- Petersen, Søren. 2008. "Common Banality: The Affective Character of Photo Sharing, Everyday Life and Producers' Cultures". Dissertação de Doutorado. Universidade de Copenhaga, Dinamarca.
- Rubinstein, Daniel, e Katrina Sluis. 2008. "A Life More Photographic: Mapping the Networked Image". *Photographies* 1(1): 9-28.
- Sandbye, Mette. 2012. "The Family Photo Album as Transformed Social Space". In *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, editado por Ulrik Ekman, 103-118. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Sontag, Susan. 2009. *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Van Dijck, José. 2008. "Digital Photography: Communication, Identity, Memory". *Visual Communication* 7(1): 57-76.

DONG: DIÁLOGO ENTRE CINEMA E PINTURA?

Maria Fátima Nunes¹

Resumo: O cinema e a pintura. Expressões da cultura, da criação visual. Artes da observação, da representação de realidades internas e ou externas. Linguagens, formas de expressão de sensibilidades, de emoções, de memórias... Formas simbólicas, criadoras de imaginários. Artefactos culturais que buscam criar no recetor um sentimento misto entre a identificação e o distanciamento. Formas de produção imagética eivadas de marcas identitárias do seu criador, que podem dialogar entre si, como podemos ver em muitos filmes em que os cineastas enquadram, pintam na tela o pintor no processo de criação, a sua obra, a sua vida; outros que compõem planos que são intertextos de quadros de pintores conhecidos do público, como é o caso do quadro de Monet, *La Gare Saint Lazare*, que é atualizado na vista Lumière *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* ou no início do filme *Aurora* de Murnau. O filme sobre o qual incidiu a minha escolha é *Dong* (2006), um documentário de Jia Zhang-Ke com o pintor Liu Xiadong. Pretendo apresentar uma reflexão antropológica acerca dos olhares do cineasta Jia Zhang-Ke e do pintor Liu Xiaodong para dois mundos política, social, geográfica e culturalmente distintos: China e Tailândia; do corpo enquanto lugar de representação; do papel dos sentidos e das emoções na vida social.

Palavras-chave: Antropologia, Cinema, Pintura, Intertexto, Jia Zhang-Ke.

Contacto: mffnunes@gmail.com

Introdução

O cinema e a pintura, formas de produção imagética com marcas identitárias do seu criador, que podem dialogar entre si, como podemos ver em

¹ Maria Fátima Nunes é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, mestre em Relações Interculturais e doutora em antropologia (especialização em antropologia visual), pela Universidade Aberta. Professora auxiliar no Instituto Superior da Maia, Departamento de Ciências da Comunicação e Tecnologias da Informação (nas áreas de: semiótica da imagem dinâmica e estudos fílmicos) e investigadora integrada do Centro de Estudos de Língua, Comunicação e Cultura (CELCC). Áreas de investigação: antropologia, antropologia visual, imigração chinesa, cinema chinês, filme documentário, semiótica do cinema. É também realizadora de documentários. Membro da Associação de Investigadores de Imagens em Movimento. Membro associado do espaço Q | Quadras Soltas, Porto. Membro da comissão técnico-científica do Seminário História dos Roteiristas organizado pelo Núcleo Audiovisual e Centro de Comunicação e Letras, São Paulo, Brasil. Formadora na área das Tecnologias Educativas e da Educação Multicultural.

muitos filmes em que os cineastas enquadram, pintam na tela o pintor no processo de criação (por ex. *Le mystère Picasso*, de Clouzot), a sua obra, a sua vida², ou que do seu encontro emergem “novas leis”:

O cinema não vem “servir” ou trair a pintura, mas acrescentar-lhe uma maneira de ser. O filme de pintura é uma simbiose estética entre o ecrã e o quadro como o líquen entre a alga e o cogumelo. Indignar-se com isto é tão absurdo como condenar a ópera em nome do teatro e da música (Bazin 1992, 204).

Outros filmes compõem planos que são intertextos de quadros de pintores conhecidos do público, como é o caso do quadro de Monet, *La Gare Saint Lazare, 1877*, atualizado na vista Lumière *L’arrivée d’un train en gare de la Ciotat* ou no início do filme *Aurora* de Murnau.

Monet é um pintor atento e sensível à modernidade, à cidade moderna, onde o comboio a vapor assinalava o início de uma época de avanço tecnológico, associada à mobilidade, à ligação entre a cidade e o campo. Como o comboio está associado ao movimento, tornou-se um dos motivos, um dos temas bastante representados nas vistas Lumière e um cenário recorrente em filmes de ação.

Em 1927, no filme *Aurora* de Murnau, o comboio estabelece a ligação entre a vida urbana e a vida rural. O comboio é um “monstro metálico” que ao transportar a “mulher da cidade” para o campo provocou a instabilidade no seio de um casal, ou seja, o comboio como metáfora da vista Lumière que, no momento da primeira projeção pública, no Grand Café, em Paris, parecia atravessar a tela, como se fosse atropelar os espetadores.

Voltando ao quadro “La Gare Saint Lazare”, Monet representou a máquina a vapor como um símbolo da vida moderna e quotidiana de Paris. Ainda que com as devidas distâncias não apenas em termos temporais mas também estéticos, atrevo-me a fazer uma aproximação entre Monet, pintor impressionista, que pintou a mudança na paisagem devido ao efeito da luz e Liu Xiaodong, pintor figurativo chinês, nascido em 1963, formado na Academia central das belas artes de Beijing, no departamento de pintura a óleo onde é

² As biografias de pintores têm sido uma das temáticas muito trabalhadas no cinema e constituído objeto de estudo de muitos teóricos, tendo mesmo dado origem a uma publicação conjunta em 2011, intitulada *Biographies de peintres à l’écran*, sob a direção de Patricia-Laure Thivat.

professor desde 2000, que se deslocou a Fengjie, ao lugar onde estava a ser construída a barragem das Três Gargantas para observar as condições de vida das pessoas, as mudanças e para registar as impressões sobre os lugares, as pessoas, sobretudo as ligadas ao trabalho de demolição...

No entanto, *Dong* não foi rodado apenas na China, na região das Três Gargantas, mas também na Tailândia, em Bangucoque, onde Liu Xiaodong é reconhecido internacionalmente como grande pintor desde o ano 2000, assim como em Taiwan, Paris e São Francisco (Fiant 2009).

A pintura e o cinema

Liu Xiaodong convidou o seu amigo cineasta Jia Zhang-Ke a rodar um documentário sobre a sua atividade pictural nas Três Gargantas, por se tratar de um lugar em vias de desaparecimento, de metamorfose, de transformação.

A construção desta barragem foi iniciada em 1993 e terminada em 2006, na bacia do rio Yangtze. É o maior projeto hidroelétrico do mundo, que teve grandes impactos ambientais, humanos e políticos³. Ambientais, na medida em que provocou a inundação de 600 km² de terrenos agrícolas e de florestas. Humanos, devido ao realojamento de cerca de 1200000 pessoas em três fases (1997, 2003 e 2009). Quarenta por cento das pessoas eram de origem citadina, tendo sido realojadas em novos bairros construídos à pressa na cidade; sessenta por cento eram agricultores da etnia Han, realojados em condições de cultura diferentes, sem possibilidade de continuarem a praticar a agricultura tradicional, por os solos, que lhes foram distribuídos, serem demasiado íngremes, com uma cota entre os 300 e 1000m. Impactos políticos, visto a construção de um projeto gigantesco desta natureza, ao assemelhar-se a outros projetos no passado, tais como a construção da Grande Muralha, funcionar como uma forma de propaganda de um regime que une a sua população, inclusive os mais jovens, em torno de um projeto de uma sociedade dotada de meios financeiros, humanos, tecnológicos capaz de realizar um empreendimento titanESCO, a que todos se orgulham de pertencer.

Jia Zhang-Ke aceitou o convite não só por ser amigo do pintor, por “ter curiosidade de ver quais eram as suas condições de trabalho, como o fez no

³ Alguma da informação acerca da barragem das Três Gargantas foi recolhida no [site http://www.chine-informations.com/guide/barrage-des-trois-gorges_1203.html](http://www.chine-informations.com/guide/barrage-des-trois-gorges_1203.html). Acedido em 12 fevereiro 2013.

local, como enfrentou os seus modelos" (2012, 182), por nunca ter estado nas Três Gargantas e por ter ficado seduzido por aquele lugar quando viu as primeiras telas pintadas naquele local pelo seu amigo; mas também por ser um cineasta a quem interessa o tema da mudança vivida a uma velocidade veloz na China.

Neste documentário, podemos assistir a momentos de simbiose entre o quadro e o ecrã ancorados na relação de proximidade do pintor com as pessoas que vivem em condições miseráveis nas Três Gargantas, cuja sobrevivência está dependente do rio, que fazem qualquer coisa para ganhar um yuan e que não exteriorizam as suas preocupações, sofrimentos, angústias. Nas telas que pinta vemos pessoas serenas, pacíficas, amáveis, delicadas e até mesmo felizes, pois "Para pintar, gosto de encontrar pessoas otimistas e acontecimentos alegres num ambiente difícil. Não tenho vontade de mostrar o sofrimento. Tudo tem o seu lado bom."⁴ Daí a representação dos demolidores a jogar cartas num ambiente descontraído, de pausa do trabalho duro. Observamos também o pintor enquadrado no ecrã do cineasta como uma pessoa emocionada, com uma forte ligação aos demolidores com quem trabalha, cujos corpos ficam "imortalizados" na sua tela, mesmo depois do seu desaparecimento. Testemunhamos a deslocação de Liu Xiaodong à aldeia de um demolidor, que morreu devido a um acidente de trabalho, para lhe prestar uma última homenagem e se encontrar com os seus familiares para lhes devolver fotografias que tinha feito antes de o pintar na tela, para entregar prendas às crianças, para os reconfortar com a sua presença durante o ritual fúnebre, a que não temos acesso, até porque a centralidade do filme é o pintor, homem e artista. Nesta cena, não é o pintor quem retrata os familiares, homens com rostos esculpidos com rugas, crianças e mulheres com olhares tristes, mas o cineasta que fixa a sua objetiva nos rostos destas pessoas humildes e em sofrimento e os enquadra na tela do cinema.

Jia Zhang-Ke regista, através do seu olhar cinematográfico, o olhar artístico e a observação atenta do pintor em relação à paisagem em transformação e às pessoas, aos demolidores que vivem num lugar frágil que irá desaparecer sem lhes ter sido dada a opção de escolha de procurar um outro

⁴ Estas palavras citadas foram retiradas de uma conversa com o pintor a propósito de *Dong*, recolhidas por Deng Xin e Wang Nan, publicadas no livro de Jia Zhang-Ke, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois* (2012, 180).

local, de se “reacomodarem”. São trabalhadores que sempre viveram numa sociedade tradicional, a quem a construção de um equipamento da modernidade, a barragem, não transformou em pessoas que, de repente, têm de “libertar-se da sociedade” e passar a ser atores individuais de um querer, responsáveis pela sua ação. Ao contrário das pessoas que vivem na “modernidade líquida” (Bauman), na “modernidade reflexiva” (Ulrich Beck, Anthony Giddens) não são percebidas pelo olhar do pintor como pessoas em movimento, em lugares onde

O que há são “cadeiras musicais” de vários tamanhos e estilos, assim como em números e posições cambiantes, que fazem com que as pessoas estejam constantemente em movimento, e não prometem nem a “realização”, nem o descanso, nem a satisfação de “chegar”, de alcançar o destino final, quando se pode desarmar-se, relaxar e deixar de se preocupar” (Bauman 2001, 42-43).

São, no entender de Liu Xiadong pessoas para quem nada mudou. “As condições de vida são as mesmas que eram antes. Onde quer que se encontrem, os Chineses vivem na mesma situação” (Zhang-Ke 2012, 181). Leitura diferente é feita por Jia Zhang-Ke que passo a citar:

No filme *Dong*, os rostos das pessoas idosas, frequentemente impassíveis, podem sugerir uma espécie de indiferença, quando estão plenamente conscientes do que se passa ao seu redor e das mudanças na sua vida. Estão também perfeitamente conscientes da causa da morte do jovem e, se não parecem reagir, essa é uma forma de conservar a sua dignidade. Já tentaram exprimir-se, não tendo sido ouvidos, sentem uma profunda tristeza. (Kermabon, Loïselle, Xiaoxing 2007)

Não obstante estas diferenças de ponto de vista, é a mudança que faz agir o pintor numa luta constante contra o tempo e entrar o cineasta no universo do pintor

Quando cria, Xiadong passa a maior parte do seu tempo a correr. Entra numa corrida contra a luz. Por exemplo, por detrás do lugar onde tinha escolhido pintar, um edifício erguia-se. Se Xiaodong não se despachasse, não teria a luz do sol (Zhang-Ke, 2012: 182).

A mudança e os atores da demolição, em Fengjie, na zona das Três Gargantas, são representados por Jia Zhang-Ke:

1. pelo seu olhar visual e sonoro para a paisagem natural milenar, e para aquela localidade em destroços a ser demolida por jovens em tronco nu, ou seja, um olhar enquadrado com câmara fixa ou com panorâmicas, cuja

utilização Jia justifica como “o gesto que retoma os rolos da pintura clássica que deslizavam assim no espaço.” (Mas s.d.). Esta paisagem das Três Gargantas apresenta os elementos fundamentais da pintura clássica chinesa: o rio, a montanha, a bruma. Os sons, na maior parte dos casos, acusmáticos,⁵ que constituem a paisagem sonora são: sons do trabalho: britadeiras, martelos a demolir, buzinas; sons da natureza: latido de um cão, chilrear de pássaros e sons humanos: vozes de homens, mulheres e crianças. Isto é, um olhar do cineasta para a “beleza” da destruição e simultaneamente para a mudança.

2. pelo olhar de Liu Xiadong no ato de observar a paisagem, de se deslocar nas suas deambulações por entre os destroços; nos momentos de reflexão sobre os demolidores, ou seja, o olhar do pintor fixado pelos sucessivos quadros do cineasta, ora a passear por entre locais cobertos de destroços, ora parado de costas para o rio e a montanha a refletir sobre o ato de pintar, sobre a beleza dos corpos daqueles jovens que “apesar de crescerem num ambiente difícil, nada encobre a sua beleza, o poder da juventude” (Liu, *in Dong*: aproximadamente ao minuto 00:10:08);

3. através do enquadramento de Liu Xiaodong a dispor os corpos dos trabalhadores para a pose a ser fotografada antes de ser pintada, atividade que, de alguma forma, se pode assemelhar ao trabalho de direção de atores no cinema e cuja metodologia de trabalho se aproxima da do pintor francês Marc Desgrandchamps, que desde os anos 1990 cria os seus quadros a partir da fotografia, funcionando como documento, como auxiliar de memória que ajuda a complexificar uma representação, que até então era linear e sintética; a definir “limites rigorosos para a forma e para o corpo” (Liu, 00:08:33). Na tela figuram elementos típicos da pintura chinesa clássica, ou seja, as montanhas envolventes, o rio, a bruma, e outros que se afastam da tradição da pintura chinesa, elementos mais figurativos, os corpos quase nus, de alguns trabalhadores num momento de pausa, de lazer, a jogar às cartas sentados ou inclinados num colchão, outros em pé a fumar, outros sentados num sofá a ver os jogadores. Um estilo de pintura que alguns aproximam ao neorrealismo (Fiant 2009);

⁵ Segundo Chion, os sons acusmáticos são os sons fora de campo, ou seja, aqueles cuja fonte é invisível temporária ou definitivamente, no caso deste filme, são sons cuja fonte nunca se torna visível.

4. através de um “modelo” a ser pintado pelo pintor que, devido ao uso da panorâmica sai metaforicamente da tela do pintor e da pose e ganha vida no quadro do cineasta, movimentando-se para observar durante algum tempo a mudança na paisagem em seu redor. Depois de um grande plano do pintor envergando um capucho, também ele a observar e aparentemente a “refletir” sobre o que vê, devido ao fechar de olhos intencional durante uns momentos, nos planos seguintes Jia Zhang-Ke vai acompanhar não o pintor, mas o “modelo”, com uma mala na mão, a afastar-se de uma casa em ruínas, a virar-se para trás quando ouve vozes dos operários, e vê e ouve o ruído de uma parede a ser demolida. Num plano seguinte, apercebemo-nos que houve um acidente de trabalho de que resultou uma vítima, na medida em que vemos, ao longe, um corpo envolto num tecido muito colorido a ser transportado numa esteira por três colegas de trabalho seguidos pelo “modelo”, que caminha com ar cabisbaixo. É um plano sequência que nos permite ver não apenas a ação de transporte do operário falecido, mas também a “morte” de uma cidade, as casas destruídas, o chão coberto de destroços.

Em síntese na primeira parte, rodada na China, na região das Três Gargantas, as palavras e imagens do pintor, a sua interação com os “modelos”, as suas deambulações pelo local; as imagens visuais e sonoras do cineasta; as imagens em movimento do “modelo” possibilitam-nos a leitura das dimensões social, política, religiosa, económica e ecológica do local das Três Gargantas.

A água foi o elemento da natureza, símbolo da vida, que Jia Zhang-Ke escolheu para estabelecer a passagem da primeira para a segunda parte de *Dong*. Recorreu ao uso de um *travelling*, que acompanha o pintor dentro de um ferry, no rio Yangze, a deixar a região das Três Gargantas, e no plano seguinte dentro de uma piroga a navegar num canal estreito do rio Mékong, Bangucoque, Tailândia.

No entanto, a ligação entre as duas partes é feita essencialmente através dos corpos em pose e do ato criativo do pintor que os imortaliza na sua tela. Aos onze trabalhadores da barragem, correspondem nesta parte onze mulheres jovens, melancólicas, graciosas, sensuais, cujos corpos estáticos, em pose, Liu Xiadong desenha e pinta, agora não numa “paisagem natural, como o rio Melong ou alguma montanha, nem nada tropical, como uma floresta”, mas tendo como cenário uma parede branca onde “concentrei-me no corpo, na sua

forma elementar, rostos humanos e os frutos que vejo aqui a toda a hora" (Liu, 00:36:50).

À semelhança do que aconteceu na primeira parte do documentário, situado na região das Três Gargantas, na segunda parte, em Banquecoque, a sociedade, a religião, a cultura tailandesa são reveladas também pelas imagens visuais e sonoras do cineasta, pela pintura de Liu Xiadong, pela interação do pintor com os locais e pelas imagens em movimento de uma jovem modelo.

1. O olhar exterior e, por vezes, quase "voyeurista" do cineasta representado pelas imagens visuais e sonoras (*travellings* que nos mostram a cidade flutuante, onde os comerciantes dentro das pirogas expõem e vendem os seus produtos alimentares; grande angular que mostra o corpo e o rosto de uma jovem, destruída pela droga e pela prostituição, sentada numa cadeira numa rua muito movimentada, a sorrir de forma nervosa; plano de acompanhamento de uma outra jovem modelo dentro de um táxi a maquilhar-se e depois parada numa rua central da cidade, aparentemente à espera de alguém; sons do quotidiano, buzinas de automóveis, vozes de pessoas, passos apressados na multidão) revela-nos uma cidade que vive do comércio de bens alimentares e do comércio do corpo.

2. O enquadramento de Dong na sua atividade de criação, através do qual vemos o pintor e as jovens modelos num espaço fechado. Assim como na primeira parte, o pintor fotografa as modelos agora não como auxiliar da sua pintura, mas como uma forma de aproximação aos seus modelos, de comunicação sem palavras. Pinta os corpos das modelos, umas em pose enquanto estão a ser pintados, outras sentadas a descansar ou em pé a cantar canções românticas. Contrariamente, à primeira parte, não há comunicação verbal entre o pintor e as modelos, porque Liu Xiadong não conhece a língua tailandesa. Também nada sabemos sobre elas. Quem são? O que pensam? O que fazem? Apenas depreendemos que são mulheres que cuidam muito de si e do corpo. Para quê? Para serem modelos? Acompanhantes de luxo? Prostitutas? ... Ou seja, o corpo como forma de vida.

3. O olhar de Liu Xiadong nos momentos de pausa, em que deambula pelas ruas da cidade, possibilita-nos um primeiro contacto com Banquecoque a vários níveis: económico e social (trabalho, lazer, habitação, transportes públicos,) poder militar e religioso (imagem de um monge budista numa folha

de calendário na esquadra, a referência do comandante Biao à doação de dinheiro aos templos nos momentos de reza).

4. As imagens em movimento de uma jovem modelo, que também “saiu” da tela do pintor como o “modelo” masculino, para “entrar” no quadro do cineasta e ocupar a sua centralidade durante cerca de dez minutos, deslocando-se pela cidade: nas ruas muito movimentadas, cuja atmosfera é muito poluída pelos transportes públicos, pois vemos-la a proteger o nariz devido ao gaz dos tubos de escape; no autocarro onde ouvimos o som de uma rádio a transmitir uma cerimónia em homenagem ao rei Bhumipol Adulayadej, que reina na Tailândia desde 1946, ou seja, acedemos a uma informação acerca do regime político na Tailândia; no espaço privado, em casa da modelo, espaço exíguo onde o que Jia destaca é um aparelho de televisão a transmitir imagens de uma inundação grave que destrói o norte do país e provoca muitas vítimas; na estação de comboio, espaço muito frequentado por pessoas de origens sociais e religiosas diferentes, é nesse espaço que vemos a jovem cruzar-se com um monge budista. Através desta sequência em que Jia acompanhou a jovem pela cidade, temos um grau de aproximação maior à sociedade tailandesa e em particular a Bangucoque, na medida em que somos guiados por um autóctone, que nos proporciona um contacto com a dimensão ecológica da cidade e do país (a poluição provocada pelos transportes, as cheias no Norte do país), com a dimensão política (regime monárquico) e religiosa (budismo).

Notas finais

Dong é definido por Mandelbaum (2007, 25), como “uma espécie de ensaio deambulatório sobre a relação existente entre a realidade e a representação, [a pintura e o cinema] relação cujo principal vetor seria o corpo humano”.

Na primeira parte do filme, a representação do corpo e do rosto do pintor em atividade é inserida num espaço natural, montanhas e o rio Yangze, em que as casas, os templos, os espaços públicos estão a ser destruídos pelas mãos dos homens, cujos corpos vemos neste contexto em tronco nu, no trabalho de demolição ou em slips, num momento de lazer e de pose para o pintor. Na cena em que o pintor se desloca à aldeia do jovem operário que faleceu devido a um acidente de trabalho, Jia, tendo como pano de fundo o espaço rural, a casa

pobre da família do defunto, privilegia os rostos da mulher viúva, das crianças e das pessoas de idade, que aparentemente impassíveis exprimem pela expressão facial, pelos gestos, a dor, o sofrimento, a consciência das mudanças nas suas vidas devido à construção da barragem das Três Gargantas. Ou seja, o ser humano é representado no quadro de Jia Zhang-Ke como um ator social representado num contexto, em que o corpo, o rosto desempenham uma função no espaço social e cultural.

Na segunda parte, o corpo do pintor no seu trabalho de criação artística é, do mesmo modo que os corpos das modelos, enquadrado num espaço artificial, um ateliê revestido de paredes brancas. Até que ponto esta cenarização pode ser interpretada como uma forma de exprimir a distância entre estas duas artes de representação: o cinema e a pintura? A especificidade de cada uma? Até porque Jia conhece bem o ponto de vista do pintor acerca do corpo enquanto lugar de representação, como podemos ver num excerto de uma entrevista que deu sobre este documentário:

Quando falava a Dong acerca da incompletude da figura humana quando não inserida num lugar onde se inscreve, ele respondia-me que, para ele, o que o corpo exprime é já muito. Os corpos dos homens cobertos de suor nos lugares de demolição, depois os das mulheres no ar húmido de Bangucoque, deram-me uma nova compreensão da beleza do género humano”⁶.

Referências bibliográficas

Bauman, Zygmunt. 2000. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar Editor.

Bazin, André. 1992. *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.

Beck, Ulrich, Anthony Giddens, e Scott Lash. 2000. *Modernidade Reflexiva, Política, Tradição e Estética na Ordem Social Moderna*. Oeiras: Celta Editora.

Fiant, Antony. 2009. *Le cinéma de Jia Zhang-Ke. No future (made) in China*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Frodon, Jean-Michel. 2006. *Le cinéma chinois*. Paris: Cahiers du Cinéma/CNDP.

Kermabon, Jacques, Marie-Claude Loiselle, e Cheng Xiaoxing. 2007. « Entretien avec Jia Zhang-ke ». *24 images* 133: 34-40. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/13537ac>. Acedido em 10 de março de 2010.

⁶ Excerto de uma entrevista a Jia Zhang-Ke, conduzida por Jacques Kermabon, Marie-Claude Loiselle et Cheng Xiaoxing, in *24 images*, n° 133, 2007, pp.34-40. Online <http://id.erudit.org/iderudit/13537ac>. Acedido em 10 março 2010.

Mandelbaum, Jacques. 2007. "Le documentaire « Dong », un complément passionnant". *Le Monde* de 27 de maio, 25.

Mas, Stéphane. « Jia Zhang Ke - Interview! Peintre pour caméra politique ». Disponível em http://www.peauneuve.net/article.php?id_article=171. Acedido em 4 de abril de 2011.

Thivat, Patricia-Laure, dir. 2011. *Biographies de peintres à l'écran*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Zhang-Ke, Jia. 2012. *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*. Paris: Capricci.

Filmografia

Zhangh-Ke, Jia. 2006. *Dong*.

Murnau, F. W.. 1927. *Sunrise*.

POTENCIAL EXPRESSIVO NOS JOGOS *INDIE* E *GAMEARTE*: ANÁLISE DOS JOGOS *FLOWER* E *JOURNEY*

Bruno Henrique de Paula¹

Hermes Renato Hildebrand²

Resumo: Nos últimos anos, os jogos digitais tem se apresentado como um meio com grande potencial comunicacional e expressivo contrariando a visão tradicional que os consideram como uma mídia que deve ser usada apenas para o entretenimento. Nos jogos independentes — indie e jogos de arte — gamearte observamos maiores possibilidades de experimentação e inovação, o que favorece uma mudança de paradigma tradicional. Dentro dos universos indie e gamearte estão inseridos os jogos *Flower* e *Journey* que, através de interessantes experimentações, atingiram um grande sucesso comercial e de crítica, abrindo uma nova fronteira para a área de games e do modo como se deve encarar os jogos digitais. O objetivo deste trabalho é refletir sobre estas experiências criativas evidenciando como elas trouxeram inovações ao campo de desenvolvimento dos jogos eletrônicos e como elas estão se destacando de outras iniciativas realizadas nesta área.

Palavras-chave: Expressão em jogos, Jogos digitais, Jogos independentes.

Contactos: brunohpaula@gmail.com | hrenatoh@terra.com.br

Introdução

Muitas vezes, os jogos digitais são rejeitados como forma de arte. O pesquisador e crítico James Newman (2004) traz à tona a suposta trivialidade dos jogos como um dos motivos para esta rejeição: são percebidos como meros passatempos, sendo assim incapazes de carregar significados mais profundos e

¹ Mestrando do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bolsista da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

² Professor Doutor do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

despertar experiências estéticas. Pode-se associar a esta visão o fato de que se trata de uma mídia relativamente jovem e, portanto, não totalmente explorada e ainda em processo de amadurecimento. Segundo Bogost (2007), esta visão só se modificará após um entendimento sobre seu funcionamento e seus efeitos enquanto forma de linguagem na sociedade atual.

Ainda que experiências e inovações variadas tenham sido feitas durante a curta história dos jogos digitais, é agora, com o florescimento dos jogos *indie* e *gamearte*, que se nota mais claramente a exploração de outros aspectos que não o simples desenvolvimento tecnológico, contribuindo assim para a evidenciação do potencial expressivo dos *games*.

Os jogos independentes são aqueles realizados por pequenas equipes, com recursos limitados, fora do *mainstream* dominado pelos grandes desenvolvedores. (Iuppa e Borst 2010). Os desenvolvedores de jogos *indies* e artísticos possuem maior liberdade criativa, já que nessas esferas não existe pressão para que, necessariamente, se tenha retorno financeiro em relação às produções desenvolvidas. Enquanto isso, nos grandes estúdios, muitas vezes os desenvolvedores devem adequar suas produções às demandas de mercado em busca do retorno financeiro. Isto pode fazer com que estes desenvolvedores abram mão de inovações para não correrem o risco de criarem um jogo fora dos padrões aceitos pelo grande público, gerando um fracasso comercial.

Esta falta de inovação dos jogos *mainstream* abriu espaço para produções independentes e artísticas no campo dos jogos digitais. Jonathan Blow, importante *game designer indie*, afirma que “a indústria *mainstream* não se esforça para explorar o poder expressivo dos jogos digitais; é neste ponto onde os jogos independentes e artísticos entram” (Blow *apud*. Iuppa e Borst 2010, 10).

O presente trabalho visa compreender como os jogos *indies* e a *gamearte* tem contribuído para a mudança da visão acerca dos jogos digitais. Para isso, foram investigadas duas produções desenvolvidas pelo estúdio Thatgamecompany, *Flower* e *Journey*, ambos grandes sucessos de crítica (Bafta 2010; Videogameawards 2012) e de vendas (Chen 2012a). Através da análise destes jogos, pretende-se aumentar a compreensão acerca do potencial expressivo deste campo.

Thatgamecompany: inspirando jogadores

Fundada em 2006, a Thatgamecompany é um pequeno estúdio de jogos digitais situado em Los Angeles, EUA. O grande diferencial dele é a filosofia que norteia suas produções:

na Thatgamecompany, nós criamos e desenvolvemos jogos que são trabalhados artisticamente e amplamente acessíveis e que estão nas fronteiras do entretenimento interativo. Respeitamos nossos jogadores e queremos contribuir com experiências significativas e enriquecedoras que são capazes de tocá-los e inspirá-los.” (Thatgamecompany 2013)³

Um reflexo desta filosofia pode ser notado no processo criativo adotado pelo estúdio adota: normalmente, um jogo é fundado nas mecânicas⁴, direcionando-o assim para um gênero específico. Porém, Santiago (2010) afirma que a concepção dos jogos da Thatgamecompany começa com o sentimento que os criadores desejam despertar no jogador durante a experiência de jogo e, a partir deste sentimento, o jogo é construído de maneira a atingir esse objetivo. Percebe-se que um processo diferenciado como este só poderia ocorrer em um estúdio independente, onde há um maior grau de liberdade criativa dos desenvolvedores. Além disso, entende-se que ao partir de um padrão não-trivial de concepção, os resultados (jogos produzidos) também sejam não-triviais. Cabe então investigar como estes jogos se diferenciam de seus contemporâneos.

Flower

Flower é um jogo no qual se atua controlando pétalas de flores e a velocidade do vento. Pode não parecer um jogo digital muito atrativo para o público tradicional, porém, a quantidade de análises positivas de usuários e da imprensa especializada e as premiações conquistadas são provas de seu sucesso.

Chen (2012b), ao falar sobre o sentimento gerador do jogo, aponta “o desejo de evocar um sentimento de dar vida. O jogador, ao invés de destruir, pode trazer energia positiva, uma mudança positiva para o mundo”. Outro sentimento resgatado por Chen (idem) é a dualidade entre a agitação urbana e a serenidade rural: “um desejo muito comum entre os humanos é a existência de

³ Tradução dos autores, tal como todas as seguintes traduções do inglês.

⁴ São definidas por Fullerton (2008, 29) como: “as ações ou maneiras de se jogar permitidas pelas regras”. Uma discussão mais profunda sobre o tema é realizada no artigo de Sicart (2008) intitulado “Defining Game Mechanics”.

uma harmonia entre os dois (rural e urbano) e este jogo é muito sobre a exploração esta harmonia". Porém, como esta experiência é proporcionada?

Huizinga (2010, 4) afirma que: "no jogo, existe alguma coisa 'em jogo' que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa". Apoiando-se em Huizinga, Salen e Zimmerman (2004, 46) defendem que o grande desafio na criação de um jogo é conseguir fazer com que o ato de jogar seja significativo para o jogador: "Jogar não é algo que surge apenas da ação com o jogo, mas depende da maneira como se interage com ele durante o ato de utilizá-lo. A ação de jogar emerge da interação entre os jogadores e o sistema de jogo, assim como do contexto no qual o jogo é jogado".

Desta forma, temos que os significados do jogo emergem da relação jogo-jogador. Assim, podemos nos concentrar em interpretar o que Egenfeldt-Nielsen, Smith e Tosca (2008, 97) chamam de "estética do jogo digital", os aspectos do jogo que são experimentados direta ou indiretamente pelo jogador. Os autores dividem estes aspectos como três: regras, número de jogadores, e geografia (representação). Os três aspectos estão ligados, mesmo que não diretamente; por exemplo, a decisão de se desenvolver um jogo para apenas um jogador fará com que certas regras e representações gráficas sejam preferidas, por se acreditar que estas funcionam melhor para um jogo *single-player*.

Do ponto de vista formal, as regras são a identidade de um jogo (Salen e Zimmerman 2004). Elas estabelecem o protocolo através do qual o jogador interagirá com o jogo. Por número de jogadores, entende-se a quantidade de jogadores que pode participar ativamente da experiência de jogo. Já por geografia (ou representação), entende-se a maneira na qual o mundo do jogo é apresentado para o usuário, por exemplo, os gráficos e sons (Egenfeldt-Nielsen, Smith e Tosca 2008).

Flower se destaca pela naturalidade na comunicação com o jogador, sendo um de seus grandes diferenciais a simplicidade da interface: são pouquíssimos os textos presentes no jogo e as poucas instruções necessárias para a interação são, em sua maioria, feitas através de imagens, como pode ser notado no menu (Fig. 1).



Fig. 1 - Menu principal de *Flower*.

Nota-se também a opção pelo uso de gráficos tridimensionais realistas, que acabam por trazer um tom mais sóbrio e sério à produção. Porém, isto só é possível graças à grande qualidade das texturas.

No menu inicial nota-se uma janela de um apartamento e pequenos vasos de flores: cada um se refere a uma das fases do jogo. Apesar da ausência de textos ou falas, há uma estrutura narrativa no jogo: as fases são liberadas sequencialmente e o aspecto visual da planta é um indicador da situação daquela fase (flor aberta, fase superada; flor murcha, fase pendente).

Após optar por uma fase, o jogador encarna a planta selecionada. Uma pequena *cutscene*⁵ é apresentada, problematizando a situação e reforçando a dualidade urbano-rural, citada por Chen (2012b) como outro motivo do jogo. Ao entrar na fase, o jogador vê algo como a Fig. 2.

⁵ Uma *cutscene* é uma sequência de imagens em um jogo eletrônico que o jogador não tem domínio da ação. Em geral, são sequências de imagens que apresentam aspectos narrativos do jogo e interrompem a jogabilidade.



Fig. 2 - *Flower*.

O jogador comanda uma pétala movimentando o controle de seu *console* e, ao se pressionar e segurar qualquer botão, uma rajada de vento acelera a velocidade na qual a pétala flutua. Ao tocar nas flores, estas se abrem e liberam mais uma pétala para o conjunto guiado pelo jogador. A área a ser explorada é relativamente grande e é limitada através de um recurso condizente com o ambiente: caso o jogador tente prosseguir para uma área fora da zona limite, uma rajada de vento sopra na direção contrária e o coloca novamente dentro do espaço explorável. Existem dois tipos de flores a serem tocadas: as facultativas e as obrigatórias, destacadas através de um pequeno halo; apenas após tocar todas flores obrigatórias o jogador progride.

Os sons também realizam um papel primordial no jogo: a música cria a ambiência para o espaço vivido pelo jogador e, a cada flor tocada, uma nota musical é ouvida. Ao fazer todas as flores obrigatórias desabrocharem em determinada área da fase, surge uma pequena cena que mostra a volta da vida ao ambiente, como a mudança da cor do gramado da região para uma cor mais viva, por exemplo.

No fim de cada fase uma ação maior (apresentada por meio de uma *cutscene*) ocorre no espaço, indicando que ele foi revitalizado. Após esta cena, o jogador é direcionado ao menu inicial, onde vê a flor selecionada inicialmente desabrochar.

Existe ainda um fio narrativo permeando as fases, pois o jogador passa por diferentes ambientes, fazendo com que jogador sinta-se realizando uma grande ação dividida em atos. O tamanho do jogo também facilita esta sensação: *Flower* é um jogo curto se comparado a outros jogos para consoles, podendo promover uma experiência completa em uma única sessão de jogo.

A opção por realizar uma obra para um único jogador favorece uma maior ligação do fruidor com o ambiente, já que as alterações do espaço estarão diretamente ligadas às suas ações. Desta maneira, fica clara a existência de duas maneiras de se explorar o jogo: o jogador pode agir para cumprir seu objetivo, fazendo com que as flores desabrochem para assim concluir o nível, ou explorando o espaço apenas pela experiência estética.

Journey

O outro jogo analisado é *Journey*. A tela a seguir (Fig. 3) é sua apresentação. Nele o jogador tem como avatar um ser vestido de vermelho, que lembra um humanoide, em um grande deserto. Após alguns passos, o jogador é confrontado com esta cena: o deserto e, bem ao fundo, a grande montanha com o cume iluminado; o objetivo, portanto, é cumprir sua jornada até o cume. À primeira vista, não parece que ele seja um jogo inovador; contudo, deve-se imergir no universo do jogo para compreendê-lo mais a fundo.



Fig. 3 - *Journey*.

Assim como nas outras obras da Thatgamecompany, *Journey* também é baseado no sentimento desejado para o jogador: neste caso, Chen (2012b) afirma que optaram por estabelecer um contraponto àquilo que é o padrão

encontrado em jogos *multiplayer online*, onde, em geral, os jogos fazem com que os jogadores assumam posições hostis.

Assim, o desejo foi criar uma experiência *online* onde os jogadores fossem amistosos, bem como incentivar a criação de um vínculo emocional entre os participantes. Chen (2012b) afirma também que uma das inspirações foi a “jornada do herói”,⁶ uma estrutura narrativa apresentada por Joseph Campbell (1992). Ela pode ser descrita como os nove passos que Campbell identificou como comuns a vários heróis míticos durante suas jornadas mitológicas em diferentes culturas.

Esta estrutura não é exclusividade das histórias clássicas, já que são facilmente encontradas em filmes hollywoodianos, por exemplo (Egenfeldt-Nielsen, Smith e Tosca 2008). A influência do trabalho de Campbell fez com que, nas palavras de Chen (2012b), o jogo fosse muitas vezes associado a religiões. Segundo o criador, isso ocorre porque várias religiões dividem uma estrutura comum semelhante à jornada do herói.

Pode-se afirmar que esta religiosidade é reforçada pelo ambiente no qual o jogo se passa: os cenários levam o jogador a um mundo que invoca dualidades entre sombrio e sereno, conhecido e desconhecido. Chen (2012b) afirma que este mundo emergiu do desejo da equipe de construir algo “exótico, mas familiar; um espaço alienígena, com uma civilização antiga.”

Assim como *Flower*, *Journey* também prima pela simplicidade de comandos e pela ausência de textos: as instruções são passadas através de imagens e a narrativa é contada através de *cutscenes*. Um diferencial entre eles é o uso de diferentes poéticas durante os pequenos filmes que contam a história: muitas vezes, se recorre a uma estética que lembra mosaicos ou os hieróglifos egípcios. Outra característica comum ao jogo anteriormente analisado é a trilha sonora: assim como em *Flower*, o responsável é Austin Wintory, realizador que fez com que *Journey* fosse o primeiro jogo digital a ser indicado ao Grammy de Melhor Trilha (Pinchefsky 2012).

Contudo, o grande diferencial de *Journey* está realmente na experiência multijogador: ainda que jogar sozinho seja uma experiência interessante, é dividindo a sessão do jogo com outro usuário que a obra leva o jogador a refletir. Jogando online, ele pode encontrar outra pessoa que está no mesmo

⁶ Também conhecida como “monomito”.

ponto da experiência, e assim, os dois podem jogar simultaneamente, mesmo sem ter ligação nenhuma com este jogador fora do jogo; neste caso, os personagens controlados por ambos são visualmente idênticos.

Destaca-se ainda que há poucos comandos disponíveis para o usuário: andar em qualquer direção, flutuar (algo que só é possível em áreas demarcadas por pedaços de tecido esvoaçantes) e emitir um sinal (visual e sonoro), única forma de comunicação que pode ser feita entre os jogadores. Esta comunicação através de um sinal é fundamental, já que é impossível saber quem divide a sessão de jogo com você naquele momento (apenas ao fim do jogo é mostrada uma lista com todos os jogadores que participaram de sua experiência). Como não há benefícios para que o jogador seja rude ou individualista, cria-se um ambiente pouco usual nos jogos *online*: um incentivo para que desconhecidos colaborem entre si.



Fig. 4 - Dois jogadores em sessão online de *Journey*.

Imersão, agência e expressividade

Um fator comum no universo dos jogos digitais é a imersão. Murray define-a como “a sensação de estarmos envolvidos por uma realidade completamente estranha, [...], que se apodera de toda a nossa atenção, de todo o nosso sistema sensorial” (2003, 102). O processo de imersão é importante, pois ao trazer o jogador para esta realidade estranha, fortalece a relação entre jogo e jogador, gerando um processo de engajamento.

Outro fator que age em conjunto com a imersão reforçando este engajamento é a agência, definida também por Murray como “a capacidade

gratificante de realizar ações significativas e ver os resultados de nossas decisões e escolhas” (2003, 107).

Estes dois aspectos são muito ativos em ambos os jogos analisados graças ao profundo cuidado com o qual os mundos das obras foram projetados; a alta qualidade das imagens e dos sons das obras não apenas favorecem o estabelecimento das “realidades estranhas”. As regras e mecânicas de jogo simplificadas também são importantes, pois além de facilitarem o sentido de agência, mantendo um ambiente controlado sempre com respostas condizentes com o mundo desses jogos, permitem a concentração na fruição das obras sem se preocupar em excesso com as mecânicas de jogo.

Ainda que a imersão e a agência estejam presentes em *Flower* e *Journey* e realizem um papel importante para a qualidade da experiência, não podemos reduzir a estes fatores o motivo do sucesso de ambos os jogos, uma vez que estes podem ser encontrados em muitos outros, inclusive em diferentes experiências dentro do mundo digital. Existe, portanto, outro importante fator que contribui para este sucesso: sua expressividade.

Para o filósofo John Dewey (2010 *apud*. Mendonça e Freitas 2011, 161), a expressividade de um objeto é “o relato e a celebração da fusão completa entre aquilo por que passamos e o que nossa atividade de percepção atenta introduz no que recebemos através dos sentidos”. Desta maneira, a expressão é o resultado da resignificação de um objeto e “ela consiste na fusão entre a experiência passada e percepção” (Mendonça e Freitas 2011, 161).

Apoiando-se em Dewey, pode-se entender este conceito de percepção como um processo que surge durante o ato de jogar, estando intimamente ligado a três importantes aspectos do jogo: sua jogabilidade, a compreensão de suas regras e de suas mecânicas (Mendonça e Freitas 2011). Obviamente, estes três fatores são fundamentais para a experiência, especialmente considerando que gerarão as respostas (*feedback*) para que o jogador continue sua sessão. Ainda que nas obras analisadas estas características estejam bem desenvolvidas, elas aparecem na vasta maioria dos jogos digitais, principalmente naqueles comerciais. Portanto, ainda fica a pergunta: como *Flower* e *Journey* acabaram se destacando como jogos de grande expressividade?

Pode-se apontar o método de criação dos jogos: enquanto a maioria dos jogos é construída ao redor de uma mecânica ou uma narrativa, os dois jogos

analisados tiveram como elementos geradores sentimentos. Assim, ao se utilizarem de elementos que não são restritos aos jogos digitais, os desenvolvedores da Thatgamecompany foram capazes de gerar obras mais acessíveis a um público mais amplo e não apenas aquele já habituado aos jogos digitais. E, ao serem interpretadas por mais pessoas, com as mais diferentes experiências anteriores, mais diferentes são as reconstruções possíveis para estas obras.

Considerações finais

Desde uma primeira visão dos jogos analisados, é possível notar que tanto Flower quanto Journey não podem ser considerados banais: desde a qualidade dos gráficos e dos sons, passando pela simplicidade das regras e mecânicas, as temáticas fora do comum e chegando ao sentimento evocado no jogador ao fim de uma sessão de um dos jogos, temos duas obras capazes de incentivar grandes reflexões em seus fruidores.

Pode-se apontar como o fator principal para este resultado o processo criativo inovador empregado na Thatgamecompany, que não visa criar jogos em busca exclusiva de retorno financeiro ou simplesmente explorar regras e mecânicas a esmo, mas sim desenvolver jogos que busquem despertar sentimentos bons em seus jogadores e promover a expressividade em suas obras.

Desta maneira, compreende-se que, através da liberdade de criação e experimentação, pode-se chegar a novos métodos de desenvolvimento de jogos digitais capazes de obter resultados importantes para a compreensão de qual o real potencial expressivo destes jogos. Acreditamos que o caminho para essa compreensão passa necessariamente pelos projetos *indie*, como Journey e Flower, obras capazes de reconfigurar o sentido de um jogo digital.

Referências bibliográficas

- Bafta. 2010. "Bafta 2010 Winners & Nominees". Disponível em <http://www.bafta.org/games/awards/2010-winners-nominees,2475,BA.html>. Acedido em 20 de novembro de 2012.
- Bogost, Ian. 2007 *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Campbell, Joseph. 1992. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix.
- Chen, Jenova. 2012a. "Journey breaks PSN sales records." *PlayStation Blog*, 29 mar. 2012. Disponível em <http://blog.eu.playstation.com/>

[2012/03/29/journey-breaks-psn-sales-records](http://www.gamespot.com/features/religion-friendship-and-emotion-a-journey-post-mortem-6367138). Acedido em 20 de novembro de 2012.

Chen, Jenova. 2012b. "Religion, friendship, and emotion: a Journey post-mortem". *Gamespot*. Disponível em <http://www.gamespot.com/features/religion-friendship-and-emotion-a-journey-post-mortem-6367138>. Acedido em 23 de novembro de 2012.

Newman, James. 2004. *Videogames*. Londres: Routledge.

Egenfeldt-Nielsen, Simon; Smith, Smith, Jordan Heide; Tosca, Susana Pajares. 2008. *Understanding Videogames: The Essential Introduction*. Nova Iorque: Routledge.

Fullerton, Tracy. 2008. *Game Design Workshop: A Playcentric Approach to Creating Innovative Games*. Burlington: Morgan Kauffman Publishers.

Huizinga, Johan. 2010. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva.

Iuppa, Nick; Borst, Terry. 2010. *End-to-end Game Development: Creating Independent Serious Games and Simulations from Start to Finish*. Oxford: Focal Press.

Mendonça, Carlos Magno Camargos; Freitas, Filipe Alves de. "A experiência singular dos jogos digitais: o videogame em suas potencialidades estéticas". *Intexto* 25: 147-164. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/19802/14487>. Acedido em 12 de março de 2014.

Murray, Janet. 2003. *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*, São Paulo: Itaú Cultural.

Pinchefskey, Carol. 2012. "Journey earns the videogame world's first Grammy nomination". *Forbes*. Disponível em <http://www.forbes.com/sites/carolpinchefskey/2012/12/06/journey-earns-the-videogame-worlds-first-grammy-nomination/>. Acedido em 6 de dezembro de 2012.

Thatgamecompany. 2009. *Flower*. Los Angeles: Sony Computer Entertainment. (arquivo de distribuição digital via PlayStation Network).

Thatgamecompany. 2012. *Journey*. Los Angeles: Sony Computer Entertainment, (arquivo de distribuição digital via PlayStation Network).

Salen, Katie, e Eric Zimmerman. 2004. *Rules of Play: Game Design Fundamentals*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Santiago, Kellee. 2010. "Thatgamecompany's Kellee Santiago". *GameIndustry*. Disponível em <http://www.gamesindustry.biz/articles/thatgamecompanys-kellee-santiago-interview>. Acedido em 23 de novembro de 2012.

Sicart, Miguel. 2008. "Understanding Game Mechanics". *Game Studies* 8(2), Dez. Disponível em <http://gamestudies.org/0802/articles/sicart>. Acedido em 25 de novembro de 2012.

Thatgamecompany. 2013. "About us". *Thatgamecompany*. Disponível em <http://thatgamecompany.com/company/>. Acedido em 8 de dezembro de 2012.

Videogameawards. 2012. "Videogameawards Best PS3 Game". *Videogameawards*. Disponível em <http://www.spike.com/events/video-game-awards-2012-nominees/voting/best-ps3-game>. Acedido em 10 de dezembro de 2012.

SONORIDADES DA CIDADE DO PORTO. MEMÓRIA, AÇÃO E PROJETO

Carlos Miguel Rodrigues¹

Resumo: As sonoridades urbanas têm constituído a centralidade de alguns artigos científicos, ensaios, instalações, espetáculos e até o objeto de estudo de teses de doutoramento. Destaco duas delas: *No Mercado tem tudo que a boca come. Estudo Antropológico da duração das práticas cotidianas de mercado de rua no mundo urbano contemporâneo*, de Viviane Vedana e *Sociofonia, identidad e conflicto. La "vida sonora" de la Part Alta de Tarragona*, de Miguel Alonso Cambrón, por um lado, porque as suas abordagens das sonoridades não são a partir do olhar da etnomusicologia, tendência mais habitual neste tipo de estudo, mas da antropologia; por outro, porque são dois antropólogos, que fazem parte da minha rede de investigação, com os quais tenho trocado ideias, recolhido "inspirações" (Alonso *et al*, 2007) em relação às "artes de fazer" (Vedana, 2004) e de construir uma metodologia de observação acústica, a que denominei Sinopse de Observação Acústica nos Lugares (SOAL) (Rodrigues, 2012), ou seja, tenho desenvolvido uma prática de "cooperação metódica" (Rodrigues, 2012).

Com base nestes considerandos, proponho-me apresentar as memórias e a história acústica do desenvolvimento urbano e tecnológico com base num estudo diacrónico do som no Porto (zonas mais comerciais) a partir da observação acústica "armada" recorrendo à SOAL de filmes de ficção, de documentários que registaram as palavras da memória sonora da cidade desde finais do século XIX até à era atual e recorrendo ainda à literatura. Proponho-me ainda refletir sobre o som das cidades atuais.

Palavras-chave: Antropologia, Cooperação metódica, Observação acústica, Sonoridades urbanas.

Contacto: carlosmfr@gmail.com

¹ Carlos MF Rodrigues é doutorando em Ciências Sociais, especialidade de antropologia, pela Universidade Fernando Pessoa, Porto, licenciado em Ensino Especial, pela Escola Superior Paula Frassinetti, Porto. Professor de Ensino Especial entre 1980 e 2005. Experiência de edição e de captura de som integrada em projetos de investigação na área da antropologia visual. Áreas de investigação: antropologia, antropologia visual, sonoridades urbanas, filme documentário. Membro da Associação de Investigadores de Imagens em Movimento. Autor de artigos científicos e realizador e editor de som de documentários de âmbito antropológico. Dinamização de Workshops de som no Curso Superior de Artes e Multimédia, no Instituto Superior da Maia.

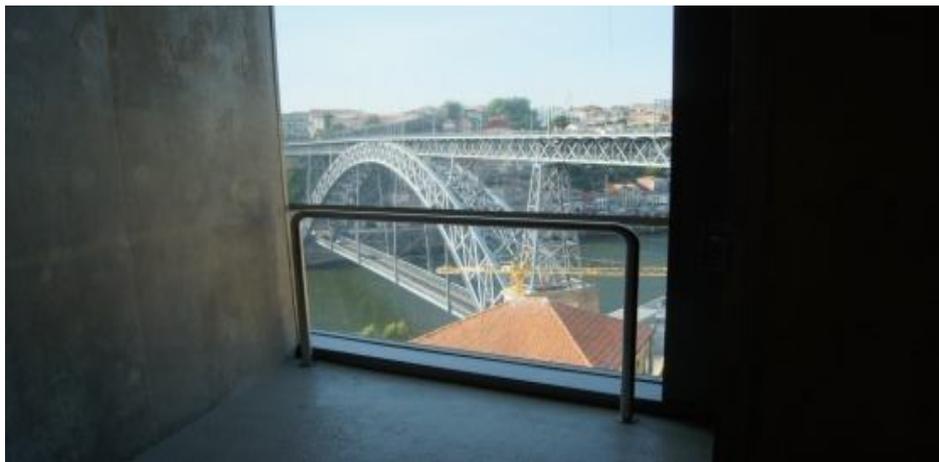


Fig. 1 - Janela para a Ponte Luiz I.

Introdução

Memória, ação e projeto nas sonoridades da cidade do Porto, sendo o título deste trabalho, é também o título de uma investigação no âmbito da minha tese de doutoramento em torno de “O Som da Cidade do Porto”. Na primeira tentativa de levantamento de sonoridades na cidade apercebi-me, salvo algumas exceções, que o som se ouvia apenas muito próximo do local onde era produzido. Para ouvir os sons da rua de Santa Catarina, por exemplo, era necessário realizar o que Cheyronnaud (2009) chama de percurso do audionauta, ou seja, caminhar consoante a origem visual do som para ouvir ou gravar o núcleo de produtores sonoros, um de cada vez.

É preciso então um artifício para se ter uma ideia acústica do lugar, que tem vindo a ser investigado pela Antropologia do som, a que atribuí o nome de audição digital² que nunca acontece em tempo real, é sempre mediada e diferida.

Após algum tempo de passagem ao terreno, concluí que há pressão sonora, uma espécie de nevoeiro acústico que permanentemente cobre a cidade variando um pouco com as horas do dia. Este nevoeiro não depende de alguns carros ou motores de trabalho ou até da fruição, em alguns lugares da cidade. Tal como numa orquestra, a sinfonia, mesmo a sinfonia concertante, não depende de um ou outro instrumento, mas do efeito de todos eles, o nevoeiro

² A audição digital constrói-se a partir do percurso audionauta de Cheyronnaud aplicando um instrumento próprio de observação acústica a SAOL (sinopse acústica de observação dos lugares), tem cinco grandes modalidades de espaços de observação: O espaço na memória (SOAL-M), o lugar na literatura (SOAL-L), a realidade ao vivo (SOAL-D), a fotografia (SOAL-F), o cinema (SOAL-C) e a (SOAL-T) decisões no ato da montagem do documento, são modalidades como terrenos na investigação das sonoridades.

acústico também depende de todos os sons que, no seu conjunto, são produzidos na cidade.

Ao nevoeiro acústico, por ser tão persistente e doentio (estudos clínicos do RBF- *ruído de baixa frequência*),³ e por ser oclusivo da oralidade das pessoas na cidade, e por não ter encontrado o seu responsável individual, ou alguém que gostasse dele, ou alguém que o não expulsasse se pudesse, chamei fatalismo acústico.⁴

Admito então que o fatalismo acústico encobre e mascara a sociofonia. Por consequência, as SAOL nas suas diversas modalidades, e recorrendo à convenção da audição digital,⁵ abrem a possibilidade de ter acesso mediado à sociofonia urbana do Porto. Para ter uma visão histórica da sonoridade urbana, decidi utilizar uma SAOL na modalidade C. Identifiquei os filmes sonoros (Quadro 1) cuja ação ou parte dela tenha sido rodada na cidade do Porto e construí um instrumento de modo a que, através do olhar e do ouvido dos realizadores, fosse possível identificar aquilo que foi considerado como sonoridade urbana bem como os seus contextos históricos e tecnológicos.

³ Em 2004, foi publicado um artigo, em inglês na revista científica *Noise & Health*, de Nuno A.A. Castelo Branco e Mariana Alves Pereira sobre a doença vibroacústica donde resalto o seguinte excerto em português: “Em 1987, efetuou-se a primeira autópsia de um doente falecido com DVA [doença vibro acústica]. O alcance das lesões induzidas pela exposição ao RBF [ruído de baixa frequência] era espantoso e a informação colhida condiciona, ainda hoje, muitos projetos de investigação em curso. Em 1992, iniciaram-se os estudos em modelos animais expostos a RBF numa tentativa de obter conhecimentos mais profundos sobre este vetor acústico da doença” e mais adiante “A legislação referente ao ruído, presentemente adoptada, é inadequada e é um poderoso travão ao avanço científico. A DVA nunca poderá ser reconhecida como uma patologia ambiental e ocupacional sem que o agente causador — o RBF — seja também reconhecido e adequadamente avaliado” (2004, 3).

⁴ O fatalismo acústico é um corpo sonoro do tipo orquestral mas caótico, horrendo, não o resultado de um só ou de um grupo de causadores sonoros. Mas, como na sinfonia da orquestra, fruto de todos os produtores acústicos em simultâneo. Esta espécie de nevoeiro sonoro contém todas as frequências do espetro acústico audível incluindo a RBF. O ápodo fatalismo deve-se ao facto de ninguém se sentir responsável, muito pelo contrário acha-se que o melhor é a adaptação a este som, intruso e nevoeiro que penetra incomodando, em quase todos os lados da cidade, ninguém considera que o causou, ninguém o deseja e todos o expulsariam se pudessem, mas, de um modo geral, todos podem muito pouco contra ele, logo a designação de fatalismo acústico.

⁵ Esta convenção pretende, apenas, no âmbito estrito das metodologias da antropologia visual, conciliar as limitações sistémicas da audição humana com a audição digital, no seio da escuta com o silêncio convencional da visualização dos filme, e que decorre de documentos registados, montados e editados com discriminação por frequências e intensidades, após gravados criteriosamente com gravadores digitais da atualidade, e com os quais é possível dar a entender os sons fundamentais de um lugar urbano, sem a presença oclusiva do fatalismo acústico. A convenção da audição digital, definida nos termos desta tese, consubstancia-se sempre num produto multimédia e que decorre sempre de um estudo antropológico, como um documentário por exemplo.

Filme – 01	<i>PORTO DA MINHA INFÂNCIA</i> de Manoel de Oliveira, 2001
Filme – 02	<i>PIONEIROS PALAVRAS E IMAGENS DA MEMÓRIA</i> de Maria Fátima Nunes, 2007
Filme – 03	<i>ANIKI-BOBÓ</i> de Manoel de Oliveira, 1942
Filme – 04	<i>CAPAS NEGRAS</i> de Armando de Miranda, 1947
Filme – 05	<i>O LEÃO DA ESTRELA</i> de Arthur Duarte, 1947
Filme – 06	<i>O PINTOR E A CIDADE</i> de Manoel de Oliveira, 1956
Filme – 07	<i>A COSTUREIRINHA DA SÉ</i> de Manuel Guimarães, 1958
Filme – 08	<i>O PASSARINHO DA RIBEIRA</i> de Augusto Fraga, 1959
Filme – 09	<i>JAIME</i> de António Pedro Vasconcelos, 1999
Filme – 10	<i>CORPO E MEIO</i> de Sandro Aguilar, 2001
Filme – 11	<i>CANÇÃO DISTANTE</i> de Pedro Serrazina, 2001
Filme – 12	<i>ACORDAR</i> de T. Guedes & F. Serra, 2001
Filme – 13	<i>AS SEREIAS</i> de Paulo Rocha, 2001
Filme – 14	<i>A RUSGA</i> de Paula Mota Santos, 2001

Quadro 1 - Lista de filmes rodados no Porto.

Em cada um destes filmes foi utilizada a grelha de abordagem SAOL tipo C, tal como a seguir documento, exemplificando apenas a primeira grelha de abordagem, embora a análise se tenha estendido por muitas dezenas de outras.

Filme *ANIKI BOBÓ* de Manoel de Oliveira, 1942.

Time code	Imagem	Ação (espaço)	Tempo	Som	Anotações
00:00:00 00:02:16	Mãe e Carlitos em casa.	Mãe, no quarto de Carlitos, arranja-o para ir para a escola.	Presente	A voz da mãe e a voz do Carlitos, o som de um boneco de barro que parte quando cai ao chão.	Em casa não se ouvem os sons da rua.
00:02:16 00:02:35	Mãe e Carlitos à porta de casa.	Mãe chama o Carlitos, fala com ele e entrega-lhe os livros e cadernos esquecidos em casa.	Presente	A voz da mãe.	Não se ouvem outros sons para além da música do filme.
00:02:35 00:02:51	Carlitos na rua em frente à casa.	Carlitos atravessa a estrada saltando da frente dos carros.	Presente	O som do motor de uma camioneta de carga com reboque e o de um automóvel que buzina.	Ouvem-se apenas estes dois veículos.
00:02:51 00:03:19	Carlitos na rua	Caminha distraído pelo passeio, choca com o polícia e depois com o candeeiro.	Presente	Ouvem-se a aproximar os gritos de um grupo de miúdos que vai para a escola e depois já à vista	Não se ouvem outros sons.

		Junta-se aos companheiros que correm em direção à escola.		correm na rua mas sempre a gritar.	
00:03:19 00:03:41	A cena passa para dentro da loja.	O lojista de dentro da loja fica a ver os movimentos dos miúdos na rua.	Presente	Ouve-se o som da queda súbita de caixas e objetos no chão da loja; a voz do lojista e a do empregado.	Na loja não se ouve o som da rua.

Quadro 2 - Exemplo de uma grelha de observação SAOL.

Do conhecimento histórico do Porto e da análise destes filmes compreendi que a audição do som do Porto poderia ser vetorizada segundo três janelas imaginárias de escuta histórica, correspondentes a três momentos da história do processo evolutivo da cidade.

Da primeira janela, situada entre os finais do século XIX até ao pós-segunda guerra mundial, aproximadamente até final da década dos anos 50, poder-se-iam ouvir [sociofonias pausadas](#) nos seguintes filmes *Porto da minha infância*, *Pioneiros*, *palavras e imagens da memória*, *Aniki Bobó*, *O pintor e a cidade*, *A costureirinha da Sé* e *O passarinho da ribeira*.

Da segunda janela, correspondente ao espaço histórico compreendido entre o pós-segunda guerra mundial e o final do PREC 1976/1982,⁶ poder-se-ia ouvir uma [sonoridade oclusiva](#). Deparei-me com a dificuldade de, ao longo das décadas dos anos 70 e dos anos 80 do século XX, não ter sido rodado no Porto nenhum filme. Porém, feito o visionamento crítico do filme *Jaime*, de Pedro Vasconcelos, concluí ser bem representativo, em termos das dinâmicas sonoras e urbanísticas, das duas décadas precedentes, motivo pelo qual o escolhi.

Da última das janelas, relativa ao espaço histórico compreendido entre 1976-82 passando pela primeira década da entrada em funcionamento do metro do Porto em 2000, terminando logo após o início da Grande Crise,⁷ poder-se-ia ouvir uma [sonoridade urbana convulsiva](#), invasiva e agressora, que se

⁶ PREC, Período revolucionário em curso, em Portugal, que terminou com a promulgação da Constituição democrática de 1976, poder-se-ia ainda optar por considerar 30 de setembro de 1982, data em que o Conselho da Revolução foi extinto aquando da 1.ª revisão da Constituição de 1976.

⁷ Grande Crise que se declarará no nosso país ao longo das duas primeiras décadas do século XXI. Na data em que escrevo este texto, (agosto de 2013), não existe ainda uma caracterização histórica desta crise, nem sequer se ela virá a ficar conhecida com este nome, ou se terminará de facto em 2020. Sabemos, isso sim, que devido à sua abrangência, ela é realmente profunda, encontra-se agora no seu auge e pode dizer-se que de um modo ou de outro, afeta todos os países do mundo, especialmente os países europeus como Portugal. Daí ter decidido referi-la devido à sua importância económica e histórica como a 1.ª Grande Crise do século XXI.

depreende dos filmes *Corpo e Meio*, *Canção Distante*, *Acordar*, *As Sereias* e *A Rusga*.

Primeira janela imaginária de escuta histórica na cidade do Porto

Quem se debruçar nesta primeira janela imaginária de escuta histórica, poderá ver-se mergulhado num espaço acústico agora praticamente inexistente, janelas em cidade de luz acústica, isto é, cidades em que o silêncio e o ecosom são características sonoras urbanas como pano de fundo da sua sonoridade ambiental ou sociofonia... de onde se escuta uma sonoridade desaparecida dos nossos dias.



Fig. 2 - Um tempo de sociofonias pausadas.

Era pois ainda possível, em locais da cidade de maior resguardo, ouvir uma mãe cantando uma canção de embalar, adormecendo o seu bebé, ou o cantarolar de alguém trabalhando em casa ou numa pequena oficina. Ouvir os apitos e o som forte das locomotivas dos comboios em S. Bento, no terminal da Alfândega ou na ponte de D. Maria, as cargas e descargas, as trocas de locomotivas, as inversões de marcha, os chamamentos entre os trabalhadores da CP, os sinais sonoros próprios dos encarregados da estação para o material circulante na via férrea.

O som arrastado dos carros pesados levando ou trazendo mercadorias, ou ainda as carroças puxadas por animais indo para a Ribeira, as rodas de ferro dessas carroças estrelejando pelo calcetamento das ruas confluentes à Ribeira ou à estação da Alfândega, ou a chiadeira das pequenas rodas dos carrinhos de mão dos carregadores da estação deslocando cargas, imprecações dos trabalhadores que carregam sacos, horas a fio, das carruagens para os armazéns.

Nos mais desencontrados locais da cidade, ouvir ainda o som dos cascos

dos cavalos a trote pelas ruas, de alguém que se desloca montado, ou o som da patrulha dos guardas-republicanos a cavalo, ou a carrocinha de algum vendedor ambulante apregoando azeite ou recolhendo peles de coelho, pregões ao longe ou mais perto com vozes fortes e roucas, ou agudas e intensas, mães berrando e ralhando pelas tropelias dos miúdos, ocasionalmente gargalhadas nos passeios, exclamações ou sons de irritação por quem passa na rua aos magotes, ou o rumorejar próprio das conversas amenas e calmas de transeuntes que passam tranquilamente.

À porta de estabelecimentos de caldeireiros, latoeiros, funileiros, ouvia-se o martelar da chapa nas bigornas que, com arte e destreza, faziam o metal evoluir para utensílios da vida diária⁸. À porta das tavernas, as conhecidas discussões e algazarras dos companheiros de Baco. O trautear ocasional de canções por alguém em atividade tranquilo, mãe chamando pelos miúdos, crianças gritando ou chorando alto, vizinhos falando da varanda ou da janela para a rua, ou ralhando...

Junto ao rio, o som dos barcos a vapor, o cortar da água pelos remos, os gritos dos trabalhadores fluviais, um ou outro pregão, o som de instrumentos de trabalho, martelos machadas, serras, formões, galgas, plainas, garlopas ou alavancas etc., nas mãos dos trabalhadores, manuseamento de pás, baldes, caldeiros, carrinhos de mão, pranchas de madeira, cestos, caixotes. As correrias, a onda sonora exclamativa dos sobressaltos ou a das exclamações de assombro... a inquietude dos animais atados às carroças esperando as cargas, abanando os arreios, as ordens gritadas dos capatazes dos carros pesados de fretes. O chiar da madeira dos barcos brunindo com as pranchas de passagem roçando umas nas outras nas amuradas, os sons latidos dos motores dos motores, os sons das gaivotas, os sibilos do vento, as chuvaradas, a tempestade, o vento nas enxárcias dos grandes mastros, e ao fim do dia, as vassouras e os carrinhos de mão cuidando dos lixos em muitos lugares da cidade.

Muito raramente, lá de quando em vez, um automóvel, uma camioneta ou um avião, passava troando a atmosfera, reduzindo a silêncio os restantes com o ronco potente dos seus motores.

⁸ No Porto, é bem conhecida a rua dos Caldeireiros, com uma sonoridade muito própria, em que os caldeireiros, os homens que faziam os objetos de zinco, e quando mais velhos, regra geral mais surdos, devido à alta estridência sonora contínua a que ficavam expostos durante muitos dias a fios, enchem a rua com as características marteladas nas bigornas ao fazer a moldagem dos metais.

Estas sonoridades urbanas encontram-se ligadas à evolução tecnológica e ao nível do desenvolvimento urbano da época. No Porto, nos finais do séc. XIX eram inauguradas, com poucos anos de diferença, a ponte ferroviária de D. Maria (1877), o primeiro comboio vindo da linha do Minho entrava pela primeira vez em S. Bento, a ponte Luiz I era inaugurada em 1888, também aconteceu a entrada ao serviço do carro elétrico do Porto, em 1895, estava também praticamente concluído o porto de abrigo de Leixões, pois até então os ancoradouros do rio Douro no Porto encontravam-se apinhados de navios. Os barcos, na sua maioria a remos e à vela, passaram depois a automoverem-se a vapor e aos poucos iam chegando os barcos com motores mais rápidos e mais potentes, também mais ruidosos e poluidores, de explosão a 4 tempos alimentados com combustíveis derivados do petróleo e os seus calados iam aumentando cada vez mais. Nenhuma destas estruturas começou a funcionar em pleno logo nos anos seguintes, eram apenas sinais de um tempo diferente, o início de um novo imaginário, que ficaria na memória coletiva sob forma cultural de memória nas grandes mudanças.

A partir da década de quarenta, iniciam-se as obras de construção das hidroelétricas do Douro, o que trouxe alterações no perfil do rio e na utilização do seu estuário.

A corrente das águas abranda, o que precipita a deposição das areias e não promove o desassoreamento do cabelo na foz, tornando-o cada vez maior a dificuldade de entrada na barra. Os ancoradouros do Porto foram aos poucos perdendo movimento, os navios, com calados e tonelagens cada vez maiores, iam para Leixões, facilmente se percebeu que o porto de abrigo de Leixões deveria ser transformado num verdadeiro porto comercial, facto que vai indelevelmente alterar a pressão sonora e o tipo de sonoridade nestes locais da cidade.

Por outro lado, nos transportes terrestres, o comboio ia ganhando importância no transporte rápido, cómodo e seguro, quer de passageiros quer de mercadorias. Com a entrada do primeiro comboio em S. Bento e a inauguração da ponte de D. Maria, a via férrea ficava com o acesso desimpedido à cidade do Porto, um novo canto tecnológico com o seu afã urbano ia entrar na cidade.

Época de uma sonoridade acústica que provoca perplexidade e algum

encantamento. Gershwin inseriu, na partitura da música do filme *Um Americano em Paris*, sons de buzinas de velhos automóveis.

Segunda janela imaginária de escuta histórica na cidade do Porto

Sociofonia oclusiva é a designação mais correta deste tipo de sonoridade, pois o mais frequente, neste período, era a quase impossibilidade de interação assente no diálogo, o conversar na rua, ou mesmo dentro de casa, mas próximo de uma porta ou janela para a rua. Os pregões são portanto silenciados aos poucos e também, por isso, gradualmente vão desaparecendo.



Fig. 3 - Sonoridades urbanas oclusivas.

No entardecer, ouvi um som vago, ligeiro, que me evocou entranhadas nostalgias. Estaria a sonhar? Mas sim, era verdade! Era o pregão do castanheiro! Não muito alto e um tanto apagado. O pregão sobrevivente nos barulhos da cidade - já não os ruídos mágicos de sinos, pregões e falares, mas sobretudo barulhos de escapes, roucos agressivos de motores, uivos estridentes dos alarmes.

Aquele vulto, de cesto a tiracolo levando o saco das castanhas, era ele. Bem vivo. O castanheiro. Pertence à geração que veio de Moimenta da Beira, em 1943. (Pacheco 1997, 85).

As décadas de setenta e oitenta são a época onde se regista o choque mais severo entre som e demografia urbana, em que os espaços, mal estruturados para o trânsito automóvel intenso e muito menos para a sua sonoridade, provocam nas cidades uma reação acústica cujas características fundamentais se

poderão considerar ao longo de três temporalidades: a sonoridade pausada, a sonoridade oclusiva e a sonoridade convulsiva.

Nos fins da década de sessenta e princípios da de setenta ainda antes da revolução de abril, a nossa cidade encontrava-se com as ruas literalmente cheias de automóveis, muito devido à opção de alguns construtores, que gradualmente, na Europa, a partir do pós-guerra, decidem o fabrico de veículos ligeiros de baixo custo o que generalizou muito o seu uso. Marcas como a Volkswagen, com o carocha nos anos setenta, comparados com os primeiros modelos da década de cinquenta já muito evoluídos, a Fiat com os pequenos modelos tipo 850, a Renault com o 4L ou ainda a Citroën com os famosos 2CV... A generalização das linhas de transporte público de autocarro, entre muitos outros, contribuíram decisivamente para essa generalização gradual mas rápida, o que, como é fácil de entender, alterou muito os níveis de pressão sonora que as cidades passam desde então a suportar. Os códigos de circulação na cidade a construção urbana e os edifícios de habitação ou de trabalho passam a ter de tomar precauções para viabilizar o sossego próprio do descanso ou do trabalho.

Os sons mais associados às tarefas humanas, dos cantos individuais espontâneos, das interações verbais, dos pregões, chamamentos, sons de sinos e de chocalhos ligados ao comércio de rua, às atividades de porta aberta, pequeno comércio de portas voltadas para o exterior, pequenas oficinas, cafés, tavernas, vão aos poucos deixando de se ouvir a partir desta altura. É o início das sonoridades urbanas oclusivas.

Como a interação através do diálogo é quase impossível, muita gente, sobretudo os mais jovens tendem a tomar o nível de ruído de um motor como uma espécie de estatuto de poder, uma época em que se usa o tornar os escapes livres aumentando indescritivelmente os decibéis ao som produzido, como quem conquista novos territórios. Um tempo em que, na audição de música em salões, casas, festas ou romarias, se usam as famosas aparelhagens que elevam exageradamente a intensidade da audição do som musical. Há até quem se passeie pela rua com enormes aparelhos que debitam para a atmosfera sons eletrónicos de música cuja base sonora é sempre percussiva.

Depois a fuga para as periferias... é este o ponto na história em que as cidades começam a criar, não dormitórios para operários ou trabalhadores dos serviços, mas zonas habitacionais de luxo, procurando a tranquilidade na sua

vertente sonora, fugir do bulício do movimento e procurar o convívio com o verde das árvores e dos jardins. Contudo, dado que para esses lugares se vai preferencialmente de automóvel, ou por qualquer outro processo motorizado, de algum modo, mesmo essas periferias, bem cuidadas, acabam contaminadas com o fatalismo acústico, a sonoridade oclusiva dessa época. Para além das sonoridades da mobilidade e do lazer, devo ainda acrescentar as do trabalho, oficinas, estaleiros que, com alta componente motorizada, assumem níveis de sonoridade no seu funcionamento nunca até então ouvidas. O que nos vai levar a uma janela acústica de terceira época, esta em que vivemos, cujas consequências acrescentam ao efeito oclusivo da janela anterior o efeito convulsivo, devido, sobretudo, a um aumento da velocidade e quantidade de tráfego, tornando mais audível a falha aerodinâmica dos automóveis e o efeito acústico do atrito de milhares e milhares de pneumáticos rodando ao mesmo tempo.

Terceira janela imaginária de escuta histórica da sonoridade urbana na cidade do Porto

No espaço de observação da janela anterior, a oclusividade dos sons, observada em todo o espaço público da cidade, ia apagando aos poucos os pregões e a interação de rua com base no diálogo. O som dos gestos e o da intimidade foi substituído pela sonoridade urbana convulsiva, frontalmente surgida como agressora provocando reações defensivas que se exprimem na arquitetura, nos dispositivos legais para a conduta urbana e na estruturação do tecido urbano. Leis de produção de som urbano, velocidade permitida a veículos, limitadores de velocidades de circulação, ruas pedonais nas zonas de maior afluência de pessoas, defletores de som nas vias rápidas, caixilharias duplas, paredes vegetais de proteção, o exagero de intensidade sonora por parte dos aparelhos de propagação de sons na via pública, pois os jovens apresentam já desvios em relação a épocas transatas no gosto pela audição de música em altas intensidades o que supostamente causaria maior *frisson*.



Fig. 4 - Sonoridade convulsiva.

No filme *Corpo e Meio* de Sandro Aguilar, é eloquente a insinuação de situação sonora insustentável no estaleiro em que o protagonista trabalha. A sonoridade sobre a qual se recorta a caminhada solitária e em silêncio do mesmo protagonista de regresso a casa, ao longo da avenida Gustavo Eiffel, também ilustra bem o carácter convulsivo ou alterador dos comportamentos humanos dessa hipóbole acústica. A atmosfera envolvente parece deformar-se sob uma amálgama de ondas hertzianas e de níveis de pressão sonora em decibéis. Os trabalhadores, regra geral, não caminhariam sozinhos, não caminhariam em silêncio nem trariam, afiveladas nos rostos, máscaras do congestionamento de uma vida que, no trabalho, se torna tão retorcida e anódina quanto a sonoridade atmosférica que envolve esses locais, se a luz acústica do silêncio, e esse mesmo tipo de claridade no horizonte do olhar, fosse mais humana e bem mais condimentada de pureza natural.

Arte e sonoridade urbana

A transição que se inicia, com a revolução industrial provocando, com as inovações tecnológicas subsequentes, alterações nas sonoridades urbanas que nem sempre foram vistas como algo de incipiente ou em crescendo de incomodidades.

O Compositor russo Mikail Glinka nascido na Rússia em 1804, é considerado o pai da música moderna russa, de acordo com o violinista clássico português, José Luís Duarte. Glinka terá incluído nas notas de abertura da sua ópera *Rusland and Ludmila* a melodia de um pregão muito ouvido nas ruas do

Porto, o pregão do mel, o que pode servir para adjetivar a envolvimento e a musicalidade dos abundantes pregões nas ruas do Porto até meados do século XX, bem dentro do período acústico da pós-revolução industrial ou sonoridades da primeira janela imaginária.

Pierre Shaeffer inspirado pelos sons, que não têm origem direta na intencionalidade humana nem em movimentos naturais, bem como outros de caráter fundamental, tais como a singularidade dos sons mecânicos ou eletrônicos que evocam espaços do desconhecido e de progresso, compôs o que chamou de música concreta, em que uma das suas obras mais conhecidas é “Étude des chemins de fer”. A música que se ouve corresponde a um reordenamento sonográfico de um comboio em movimento ou em manobras. Nada nos autoriza portanto a classificar esta espécie de pregões mecânicos do progresso como agressivos ou desagradáveis no seu sentido mais lato.

Também Edgar Varèse compõe *Amériques*, com base em sons de maquinismos e de mecanismos hidro e pneumo basculantes, máquinas que emitem sons de aviso para os humanos e sons puros, hertzianos.

O compositor norte americano Leroy Anderson, nascido em 1908 e falecido em 1975, escreve um curiosa sinfonia concertante, intitulada “Concerto para máquina de escrever e orquestra”. Embora não se trate propriamente de um som de rua, no período acústico da primeira janela, não raro essas máquinas eram ouvidas da rua por quem passava por perto.

Quando o compositor norte-americano Georges Gershwin utilizou buzinas de velhos automóveis na sua partitura de *Um Americano em Paris*, não o fez com sentido crítico, nem em busca de um efeito grotesco, mas sim como exaltação, através da música, do fascínio acústico derivado do movimento de uma grande capital: para Gershwin, esse mundo confuso de ruídos vários tinha uma beleza própria (Almeida 1987, 563).

Referências bibliográficas

- Almeida, António Vitorino de. 1987. “O Som da Cidade”. *Povos e Culturas* 2, “A Cidade em Portugal: Onde se Vive/Como se Vive”: 563-569.
- Cambrón, Miguel Alonso. 2011a. “Socioacústica y etnografía urbana. Reflexiones en torno al caso de la Part Alta de Tarragona”. *Arxiu d'Etnografia de Catalunya* 11: 51-76. Disponível em <http://antropologia.Arxiu>. Acedido em 20 de janeiro de 2012.

Cambrón, Miguel Alonso. 2011b. "Sociofonia, identidad y conflicto. La 'vida sonora' de la Part Alta de Tarragona". Dissertação de Doutoramento. Universidade Rovira I Virgili.

Castelo Branco, Nuno A. A., e Mariana Alves-Pereira. 2004. "A Doença Vibroacústica". In *Noise & Health* 6(23): 3-20. Disponível em www.cm-seixal.pt/NR/rdonlyres/.../11_1_doenca_vibroacustica_3.pdf. Acedido em 1 de julho de 2013.

Martins, Fernando Pinheiro. 2007. "O Carro Eléctrico na Cidade do Porto". Dissertação de Mestrado. Universidade do Porto.

"Mikhail Ivanovich Glinka (1804-1857)". *Classical Net*. Disponível em <http://www.classical.net/music/comp.lst/glinka.php>. Acedido em 1 de julho de 2013.

Pacheco, Hélder. 1997. *Porto Sítios, Lembranças, Emoções*. Porto: Edições Afrontamento.

Piault, Marc-Henri. 2000. *Anthropologie et Cinéma*. Paris: Nathan.

Povos e Culturas 3, "A Cidade em Portugal: Onde se Vive/Como se Vive". Centro de Estudo de Culturas e dos Povos de Expressão Portuguesa. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.

Povos e Culturas 2, "A Cidade em Portugal: Onde se Vive/Como se Vive". Centro de Estudo de Culturas e dos Povos de Expressão Portuguesa. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.

Ramos, Luís A. de Oliveira, dir. 2000. *História do Porto*, 3.^a ed. Porto: Porto Editora.

Rodrigues, Carlos Miguel. 2010. "O som da cidade". In *Atas do VI Seminário Imagens da Cultura/Cultura das Imagens*, organizado por José Ribeiro, Ortelinda Gonçalves, e Casimiro Pinto, 119-127. CEMRI - Universidade Aberta.

Vedana, Viviane. 2008. "Sonoridades da duração: Práticas cotidianas de mercado no mundo urbano contemporâneo. Uma introdução à construção de coleções etnográficas de imagens". *Revista Chilena de Antropologia Visual* 11: 1-19. Disponível em http://www.academia.edu/630012/Sonoridades_da_duracao_praticas_cotidianas_de_mercado_no_mundo_urbano_contemporaneo_Uma_introducao_a_construcao_de_colecoes_etnograficas_a_partir. Acedido em 14 de abril de 2009.

Filmografia

Aguilar, Sandro. 2001. *Corpo e Meio*.

Duarte, Arthur. 1947. *O Leão da Estrela*.

Fraga, Augusto. 1959. *O Passarinho da Ribeira*.

Guedes, Tiago; Serra, Frederico. 2001. *Acordar*.

Guimarães, Manuel. 1958. *A Costureirinha da Sé*.

Miranda, Armando de. 1947. *Capas Negras*.

Nunes, Maria Fátima. 2007. *Pioneiros, Palavras e Imagens da Memória*.

Oliveira, Manoel de. 1942. *Aniki-Bobó*.

Oliveira, Manoel de. 1956. *O Pintor e a Cidade*.

Oliveira, Manoel de. 2001. *Porto da Minha Infância*.

Rocha, Paulo. 2001. *As Sereias, As*.

Serrazina, Pedor. 2001. *Canção Distante*.

Santos, Paula Mota. 2001. *A Rusga*.

Vasconcelos, António Pedro. 1999. *Jaime*.

HISTÓRIA E NAÇÃO

CINEMA, PROPAGANDA E IMPÉRIO. O ROMANCE DO LUACHIMO – LUNDA, TERRA DE DIAMANTES

Cristina Sá Valentim¹

Luís Costa²

Resumo: Através da presença e ação da Companhia de Diamantes de Angola (*Diamang*), instalada no nordeste de Angola em 1917, o contexto da Lunda é aproveitado para revelar e fazer propaganda do efeito civilizador do Estado colonial, numa fase tardia do colonialismo português em África. Com o decorrer da Guerra Colonial, o '*Romance do Luachimo*' emerge como espelho da acção colonial da Companhia e divulga os trabalhos dos vários serviços da empresa que, paralelamente à exploração das jazidas diamantíferas, se estendem a áreas sociais de intervenção assistencial e científico-cultural. Esta comunicação pretende explorar a narrativa de propaganda através do filme/documentário "*O Romance de Luachimo. Lunda, Terra de diamantes*", realizado por Baptista Rosa em 1969.

Palavras-Chave: Discurso, Imagem, Colonialismo, Diamang, Propaganda.

Contacto: cristina.valentim@gmail.com; luismncosta@gmail.com.

O Caso da Diamang, a Companhia de Diamantes de Angola

Apesar da presença portuguesa em Angola ser uma realidade desde o século XV, a ocupação colonial portuguesa no nordeste angolano data do final

¹ É licenciada e mestre em Antropologia e estudante de doutoramento em Sociologia no programa de 'Pós-Colonialismos e Cidadania Global' no Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra. Realiza o doutoramento com o auxílio de uma Bolsa de Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). É investigadora colaboradora do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA) e membro fundador do Grupo Autónomo de Investigação em Estudos Pós-Coloniais (GAIEPC). Desde 2008 que colabora no projeto Diamang Digital: <http://www.diamangdigital.net/>

² É mestre em Antropologia e estudante de doutoramento em Antropologia Social e Cultural no Departamento de Ciências da Vida da Universidade de Coimbra. Realiza o doutoramento com o auxílio de uma Bolsa de Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). É investigador colaborador do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA).

do século XIX, precisamente aquando da expedição de 1884 a 1888 chefiada pelo comandante/explorador Henrique Dias de Carvalho (RAMD 1943; Neto 2000). Num contexto de instabilidade política e financeira na metrópole, motivado pela instauração da República em 1910 e, mais tarde, pela Grande Guerra, o colonialismo português moderno em Angola tem como figura central a Diamang (Companhia de Diamantes de Angola), uma empresa majestática que, com capitais portugueses, belgas, norte-americanos e franceses, ocupa e desenvolve o nordeste angolano a partir de 1917. A Diamang inicia a exploração dos depósitos de diamantes de toda a Lunda, e dá início a um colonialismo de cariz assistencial, científico e cultural que tem como epicentro o Museu do Dundo, criado em 1936 (Porto 2009). Essa ação baseava-se no leme 'conhecer para colonizar', ou seja, no par saber/poder na aceção de Foucault (1980) e, assim, justificava-se a 'missão civilizadora' do Estado português.

Numa conjuntura internacional do pós-guerra a favor da descolonização, e num contexto de ações nacionalistas angolanas e de luta anticolonial emergente, a imagem não só serve para conhecer e estudar os 'povos da Lunda', mas igualmente para preservar e legitimar a presença colonial em Angola. Em 1962, já iniciada a Guerra de Libertação, a Brigada Cinematográfica da Rádio Televisão Portuguesa parte para o Dundo com o objetivo concreto em documentar a 'obra civilizacional' da Diamang (NMFL V. II NR n. 138, 1962). Esta equipa, composta por Baptista Rosa, Navarro de Andrade e Aquilino Mendes e com um guião de filmagem elaborado pela Companhia, desloca-se ao Dundo em três viagens – de 17 a 24 de março, de 7 a 10 de abril e de 29 de agosto a 3 de setembro (RAMD 1962, 29-32). Em 1964, e com a ajuda do Laboratório de Fotografia do Dundo e da Tóbis em Lisboa, concluem-se os trabalhos de montagem, sonorização e locução do filme – um filme/documentário com a duração de 163 minutos e gravado em película *Eastmancolor* (RCA 1964, 34). Em 25 de abril de 1969, o *Romance do Luachimo* estreia no Palácio da Foz, em Lisboa (Fig. 1).

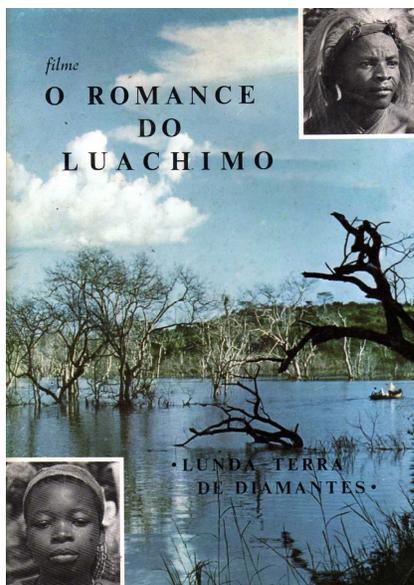


Fig. 1 - Capa de *O Romance do Luachimo. Lunda, Terra de Diamantes*, 1969.

O Romance de Luachimo. Lunda, Terra de diamantes

O filme inicia a sua narrativa com um grande plano sobre o rio Luachimo, num lento deslocar do plano acompanhando a corrente das águas, surgindo em *voz-off* o ator Rui de Carvalho, que nos situa, que nos orienta e enaltece o labor travado na Lunda do Luachimo, na Lunda dos Diamantes.

Luachimo é o nome de um rio que não corre em Trás-os-Montes, nem na Beira Alta, nem no Alentejo, mas sim muito longe de Lisboa e dos seus cafés, no canto nordeste da não menos portuguesa [...] Província de Angola. [...]

A luta que foi necessário travar com contra a natureza, contra o nada, porque ali nada existia, e contra mil dificuldades de ordem diversa, própria de uma iniciativa de tal envergadura, constitui de início uma verdadeira odisseia.

Depois, bem sucedida, a Lunda do Luachimo, ou seja, a Lunda dos diamantes, veio a converter-se uma grande escola de trabalho, um dos valores fundamentais da economia e da civilização do nosso Ultramar.

A concretizar-se, enfim, um nome por todos nós conhecido, que é o da Companhia de Diamantes de Angola. Este filme visa assim a mostrar a quem o não conheça ainda, esse exemplo vivo do que pode o esforço português no espaço e no tempo, a persecução de obra duradoura e não fugaz, quando bem conduzido e orientado.

Ele é exemplo também de expressão altamente oportuna daquele mútuo entendimento e colaboração do português branco e do português de cor que vem de há 5 séculos atrás. Um e outro convivendo e trabalhando lado a lado, harmoniosamente, na

realização de tarefa comum, que se traduz na conquista do pão nosso de cada dia e na construção de um Portugal maior. Vós direis, depois das imagens que ides ver, qual o esforço que este empreendimento traduz.

Este discurso expressa a glorificação da Nação e do Império com base em premissas evolucionistas onde se destaca a missão de civilização realizada pelo idioma do 'trabalho' e da 'educação', isto é, do domínio da 'Técnica' sobre o 'nada', do domínio da 'Razão' sobre o caos e o vazio. A partir do forjar de categorias opostas entre si que representa o Outro apenas como o sucedâneo do Mesmo (Said 2004), é demonstrado o esforço em 'civilizar', 'desenvolver', estudar e 'educar' o Outro que seria, para isso, considerado inferior ao europeu, *indígena*³, 'Primitivo' em oposição à 'Modernidade' (ocidental), ou seja, ao Progresso, à Ciência e à Razão. Trata-se de um imperialismo que se legitima por ser uma ação empreendedora, uma espécie de *The White Man's Burden* (*O Fardo do Homem Branco*), o poema de Rudyard Kipling de 1899, e que vem heroizar o europeu para justificar a sua ação capitalista. Ao mesmo tempo, a ideia da convivialidade harmoniosa entre 'raças' serve à política do 'Portugal não é um país pequeno' protagonizada pelo Estado Colonial do Pós-Guerra. Como refere Miguel Vale de Almeida (2000), esse discurso de feições lusotropicalistas instituiu-se no espaço das colónias enquanto retórica da mestiçagem celebratória da plasticidade do 'Povo Português', ajudando assim a legitimar a continuidade da posse das colónias numa conjuntura internacional contrária a isso.

Após esta introdução, assiste-se ao longo de todo o filme a um desfilar de cenas, de realizações e concretizações, dirigindo o olhar para os mais diversos aspetos do 'Progresso' levado até à Lunda pela *Díamang*. Este filme retrata essa construção complexa e é ele próprio um produto de uma interpretação que representa identidades de forma a naturalizar a dominação colonial, isto é, de forma a tornar inquestionável o processo da colonialidade que construiu estrategicamente as hierarquias entre pessoas e saberes.

³ No contexto colonial português, a designação de indígena sinaliza um estatuto sociojurídico legal (Estatuto do Indigenato) instaurado em 1926 que negava o acesso aos direitos de cidadania portuguesa à comunidade negra que não apresentasse hábitos culturais europeus. Reformulado em 1929 pelo nome de "Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas das colónias portuguesas de África", este estatuto excluía da sua abrangência os habitantes de Cabo Verde, Macau e do Estado da Índia (cf. Meneses 2010, 84). Este estatuto serve a partir de 1946 os habitantes nativos de São Tomé e Príncipe e de Timor, e é abolido oficialmente em 1961 (cf. Thomaz 2001, 61).

Instrumentos de ocupação colonial

Este filme, enquanto instrumento de propaganda, mais não vai do que cartografar minuciosamente, até à exaustão, a suposta 'modernidade' introduzida. As imagens que documenta perante uma sequência perviamente pensada representam as várias atividades da Companhia a cargo dos seus diversos Serviços. Por ordem de entrada na narrativa do filme, destacamos os trabalhos de prospeção mineira, as oficinas da Escola de Trabalho, as atividades de Pecuária e Agricultura, os 'Mercados Indígenas', os Refeitórios nas minas, os Transportes e vias de comunicação, os eventos culturais e recreativos da Casa do Pessoal, a Filarmónica Tradicional, o Desfile da Escola de Ginástica do Dundo, as Festas Folclóricas com os Grupos Folclóricos, os Hospitais, o Museu do Dundo, as Visitas institucionais à Diamang, o Laboratório de Biologia, as investigações de Antropologia Física, a Capela de Nossa Senhora da Conceição do Dundo e a Escola do Indígena. Com intuito de organização temática, procurámos reorganizar todas essas cenas da vida colonial da Lunda, sintetizando-as em sete grandes áreas temáticas, que se configuram como instrumentos de ocupação colonial aqui representados por fotogramas do filme e interpretados sumariamente.

Tecnologia e Ciência

Lançar âncora a um projeto da envergadura da *Diamang*, passa obrigatoriamente pelo uso de toda uma tecnologia levada da Europa, e da sua propaganda. Desde a prospeção mineira, as comunicações aéreas, a Central Hidroelétrica do Luachimo, as Máquinas Agrícolas, os Transportes, o Urbanismo, as Telecomunicações à Investigação Científica, tudo isto é catalogado como sendo realizações locais de um projeto português.

A Geologia, a Medicina, a Biologia, a Veterinária, a Arqueologia, a Antropologia Física e a Etnomusicologia, assumiram-se como áreas de investigação científica fundamentais, para levar a cabo um projeto de ocupação científica do território, áreas estas que o filme aborda e demonstra como 'sucessos' da *Diamang* (fig. 2). Estes 'sucessos' são confirmados pela frequente visita de cientistas e investigadores em várias áreas, internacionalmente reconhecidos, e que o filme documenta: Desmond Clarck e Prof. Leackey

(arqueólogos), Prof. Herman Baumann (etnólogo), Prof. Olbrechts (historiador de arte africana) e Hugh Tracey (etnomusocólogo). Tendo como principal epicentro o Museu do Dundo, criado em 1936, a *Diamang* insere-se numa rede mundial de ciência colonial, e para tornar mais eficaz essa presença lança uma publicação de divulgação científica e cultural que se difunde e enraíza noutros espaços, como é o caso das Publicações Culturais e Científicas da *Diamang*.

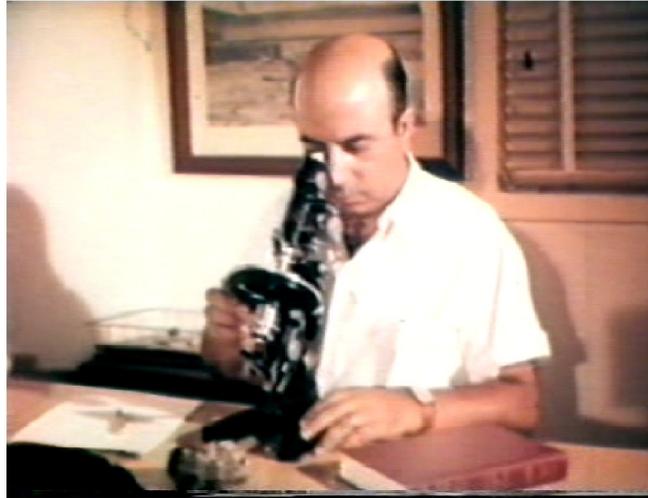


Fig. 2 - Fotograma d'*O Romance do Luachimo. Lunda, Terra de Diamantes*, 1969.

Trabalho

A situação de subalternidade foi construída pela estereotipia que conjugava a categoria discursiva de raça e teorias evolucionistas com a necessária educação pelo idioma do trabalho de cariz ocidental, levando até aos 'africanos' o 'Progresso' e, com isso, a 'Civilização'. Para isso se retrata não só os trabalhos nas minas (para os homens) e na agricultura – nas lavras – (para as mulheres) como também os que ocorriam nas oficinas da Escola de Trabalho, e que eram espaços onde os *indígenas* obtinham a formação em trabalhos especializados, e que poderiam integrar a categoria de "*indígenas* especializados" ou "diferenciados" (Porto 2009, 194) e, assim, auferir um salário próximo de um *assimilado*. De salientar igualmente a ideia de um trabalho produzido num ambiente de harmonia racial, tal como é indicado pelo texto da *Voz Off* que descreve o final de mais uma manhã de trabalho nas oficinas: "E finalmente, à hora da saída para o almoço, o espetáculo alegre da boa camaradagem feita e cimentada no âmbito do trabalho realizado em comum."

Esta temática surge intimamente relacionada com as performances festivas organizadas pelo Museu do Dundo, tais como o ciclo comemorativo da Grande Festa Anual Indígena, e que surge igualmente documentado no filme. Estes momentos de celebração do trabalho decorreram de 1950 a 1963 e homenageavam os trabalhadores contratados que trabalhavam na Companhia há mais de 10 anos. Este ciclo repartia-se pela Festa Desportiva Indígena, pela Festa da Melhor Aldeia e pela Festa Grande.

Tradição

O Museu do Dundo é criado em 1936 e é um museu etnográfico que alegava procurar preservar as culturas nativas face à presença da 'modernidade' (Fig. 3). Ao mesmo tempo, é o cartão de visita para as visitas institucionais e para a imagem internacional de Portugal, onde a existência de *indígenas* tradicionais e tribalizados significa a necessidade em continuar a 'civilizar' o Outro. Conjugando propósitos políticos com motivações românticas, o Museu é retratado no filme a partir das suas Salas e que expõem os objetos trazidos das campanhas de recolha nas aldeias. Também se destaca a Aldeia do Museu criada em 1943 e onde ocorrem as Festas Folclóricas. Nestas ações, as culturas nativas são idealizadas como sendo 'tradicionais', 'autênticas' e antigas, e é com base nesta ideia de 'Tradição' que se legitima a presença colonial na Lunda.



Fig.3 - Fotograma d'*O Romance do Luachimo. Lunda, Terra de Diamantes, 1969.*

Assistência Social

A assistência social era vasta e era destinada tanto à comunidade branca como negra, e distribuía-se por várias áreas de atuação: educação, religião, alimentação, habitação, saúde e 'lazer'. Criaram-se escolas, não só de trabalho especializado mas também de ensino primário, como a Escola Oficial de Ensino Primário criada no Dundo em 1936 e destinadas aos brancos, e a Escola do Indígena criada em 1942. No entanto, o que o filme mostra é a convivência entre crianças brancas e negras na escola, o que revela explicitamente o tom propagandístico da imagem. No âmbito da assistência religiosa, foram criadas em 1949 as Escolas-Catequese destinadas aos *indígenas*. Também nesse âmbito se realizavam casamentos entre *assimilados*. A área da alimentação surge ilustrada pela construção dos Silos ou armazéns de armazenamento de géneros alimentares, como também pelos Refeitórios que serviam os trabalhadores nas minas (Fig. 4).

Para assistir na habitação, construíam-se aldeamentos para os trabalhadores contratados próximo das minas, e bairros para os 'empregados' (trabalhadores brancos) e para os trabalhadores *assimilados*. Na assistência à saúde construíam-se hospitais, postos sanitários e dispensários/enfermarias em todo o distrito da Lunda. Quanto à gestão do 'tempo livre' ou de 'lazer', no filme surge com principal destaque a Casa do Pessoal, e que era um organismo que organizava atividades lúdicas e formativas destinadas à comunidade branca residente nos centros urbanos. Estas atividades serviam para educar o 'branco' de forma a distingui-lo do *indígena*, articulando o gosto com as categorias sociais de classe e 'raça'. Desenvolviam-se jogos de voleibol, ténis, construíam-se piscinas, davam-se aulas de equitação na Escola de Equitação do Dundo, e organizavam-se bailes, festas e teatros. Neste âmbito de ação, o filme mostra a 'Filarmónica Tradicional' – uma banda filarmónica composta por *indígenas* que tocavam repertórios metropolitanos europeus e que atuava nas tardes de domingo no coreto da cidade para entretenimento da comunidade branca.



Fig. 4 - Fotograma d'*O Romance do Luachimo. Lunda, Terra de Diamantes*, 1969

Economia

Num projeto colonial e capitalista, a atividade económica assume a centralidade. Os sectores da pecuária, da agricultura, da fruticultura, os próprios Mercados Indígenas e, é claro, o sector diamantífero, têm um desenvolvimento e projeção que é debatida ao longo do filme (Fig. 4). No fundo, a Lunda é retratada como sendo uma terra fértil em produzir alimentos e em extrair diamantes, o que foi possível pela distinção entre o 'tradicional' e 'moderno', entre o 'Primitivo' e o 'Civilizado'. E é justamente com essa mensagem que o filme termina, através de uma encenação de como tudo isto começou. Como é referido em *voz off*:

Águas do Luachimo. Em dia de maio de 1912 junto do leito deste grande e belo rio, trabalhava uma prospeção. [...] as mães quioco com toucados, usando ainda os tradicionais toucados de argila e óleo, ocupavam-se da comida dos seus homens, da limpeza [...]. Prosseguiram as pesquisas, longas. Até que naquela tarde, já com o sol a baixar, o acaso fez com que esse dia não fosse igual aos demais [um prospetor descobre um diamante]. Águas do Luachimo, Lunda, terra de diamantes.

Para Concluir

O processo de ocupação efetiva dos espaços além-mar e a imposição de uma ordem colonial recorreu a instrumentos de controlo das populações e dos espaços dominados (Haedrick 1981), e que eram de índole administrativo,

militar, religioso, técnico e científico. Porém, e de forma complementar, proliferaram os 'instrumentos visuais', que muito contribuíram para esse controlo.

A recolha e acumulação de informação de natureza diversa, escrita e visual; os dados coligidos e todo o conhecimento produzido e vertido para o papel, ou plasmado no celuloide, onde se inscrevem as descrições de espaços, as populações 'exóticas' e a obra levada a cabo pela 'missão civilizadora', tiveram quase sempre como destino a metrópole, disseminando-se por múltiplas instituições e espaços. Toda essa informação, ao ser manuseada, visionada, classificada e arquivada, contribuiu para fomentar e impulsionar sentimentos de posse e domínio sobre os territórios ocupados, esbatendo a distância física. A imagem aproxima, esbate o espaço entre a observação empírica na colónia e o espaço da sua interpretação na metrópole (Edwards 2001).

A difusão de imagens pelo documentário assume uma força relevante nesse sentido. Vendo a imagem como conhecimento/saber, o Estado colonial cria a Missão Cinegráfica às Colónias de África. Alguns filmes propagandísticos resultam das imagens filmadas no âmbito dessas Missões, tal como o 'Feitiço do Império' de 1940 realizado por António Lopes Ribeiro (Thomaz 2002), indo de encontro à 'Política do Espírito' de António Ferro. No entanto, o filme *O Romance do Luachimo* não resulta de nenhuma Missão Cinegráfica, mas corresponde aos propósitos que motivaram esses processos de captação de imagens para fins políticos.

Referências bibliográficas

- Almeida, Miguel Vale de. 2000. "Tristes Trópicos: raízes e ramificações dos discursos luso-tropicalistas". In *Um Mar da Cor da Terra: Raça, Cultura e Política da Identidade*, 161-184. Oeiras: Celta.
- Edwards, Elizabeth. 2001. *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg.
- Foucault, Michel. 1980. *Power/Knowledge: selected interviews & other writings, 1972-1977*, editado por Colin Gordon. Nova Iorque: Pantheon Books.
- Headrick, Daniel. 1981. *Tools of Empire: Technology and European Imperialism in the Nineteenth Century*. New York: Oxford University Press.
- Meneses, Maria Paula. 2010. "O 'indígena' africano e o controlo 'europeu': a construção da diferença por processos legais", *e-Cadernos do CES*, 68-93. http://www.ces.uc.pt/e-cadernos/media/ecadernos7/04%20%20Paula%20Meneses%2023_06.pdf. Acedido em abril de 2013.

Neto, Maria da Conceição. 2000. "Angola no século XX até 1974". In *O Império Africano. Séculos XIX e XX*, editado por Valentim Alexandre, 175-195. Lisboa: Edições Colibri.

Porto, Nuno. 2009. *Modos de objectificação da dominação colonial: o caso do Museu do Dundo, 1940-1970*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Said, Edward W. 2004. *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*. Lisboa: Edições Cotovia.

Thomaz, Omar Ribeiro. 2001. "'O bom povo português': usos e costumes d'aquém e d'além mar." *Mana* 7:1: 55-87.

Thomaz, Omar Ribeiro. 2002. *Ecossistemas do Atlântico Sul: representações sobre o terceiro império português*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Fapesp.

Fontes publicadas

RCA, *Relatórios do Conselho de Administração da Companhia de Diamantes de Angola*, 1964

Universidade de Coimbra, Arquivo Audiovisual dos Serviços Culturais da *Diamang*

O Romance do Luachimo. Lunda, Terra de Diamantes. Filme realizado por Baptista Rosa, ano de 1969, VHS, 163m.

Fontes não publicadas

RAMD, *Relatórios Anuais do Museu do Dundo*, 1943, 1962.

NMFL V.II NR, *Notas da Missão do Folclore da Lunda*, Nota Recebida, 1962.

Universidade de Coimbra, Arquivo Documental dos Serviços Culturais da *Diamang*.

CONTORNOS DA NAÇÃO EM CINEJORNALIS BRASILEIROS (1956-1961)

Rodrigo Archangelo¹

Resumo: Discutimos as representações da nação brasileira em duas séries de cinejornais exibidas entre 1956 e 1961, período que se situa num intervalo democrático da história recente do Brasil, que se estende do pós-guerra ao golpe civil-militar de 1964. Em foco, o material fílmico e não fílmico das séries *Notícias da Semana* e *Atualidades Atlântida*. Pretende-se o enfoque sobre como suas notícias, sobretudo as evidentemente políticas, veicularam uma imagem de Brasil, disseminando um discurso conservador e autoritário, ainda que em nome de uma sociedade que avançava cultural e economicamente. Produzidos pelo Grupo Severiano Ribeiro, que possuía uma ampla rede exibidora, esses cinejornais demonstram como as aproximações do campo cinematográfico com os campos político, econômico, jornalístico e cultural evidenciam as ligações e interesses por detrás do produto final visto nas telas, tanto em relação aos eventos representados como na escolha e no viés dos temas abordados. O discurso de entidades civis, imprensa, grupos econômicos, industriais e políticos, com a circulação de ideias sobre os usos, costumes e comportamentos para uma sociedade moderna, exibidos semanalmente nesses cinejornais, oferecem um interessante panorama audiovisual para uma abordagem histórica período.

Palavras-chaves: Cinejornal, Política, História do Brasil, Grupo Severiano Ribeiro.

Contacto: rarchangelo@ig.com.br

Mais do que um repositório de imagens em movimento para novos produtos audiovisuais, algumas séries de cinejornais brasileiros ainda existentes em acervos são, elas mesmas, uma trilha já reconhecida à compreensão de determinados períodos históricos. Embora apresentem imagens que satisfizeram os donos do poder político e econômico, essas séries de filmes enriquecem o potencial da fonte cinematográfica para o estudo da História,

¹ Doutorando em História pela USP e bolsista pela FAPESP. Pesquisador da Cinemateca Brasileira com foco sobre a produção de cinejornais brasileiros. Sobre este tema tem publicado artigos, tais como: "O Bandeirante da Tela: cenas políticas do adhemarismo em São Paulo", In: Morettin, Eduardo et. al. (orgs.). *História e Documentário*. 2012.

pois a variedade e a circularidade de temas semanalmente noticiados, e o aspecto formal inerente a uma tradição deste tipo de cinema no Brasil, são dados significativos à aferição do(s) ritmo(s) das transformações políticas, econômicas e socioculturais de alguns momentos da sociedade brasileira.

O valor dos cinejornais para a pesquisa histórica vem sendo demonstrado em publicações e sites que ressaltam a sua presença e seus desdobramentos no entretenimento de massa do século XX². Especificamente no Brasil, pesquisas realizadas nos últimos anos estão preenchendo lacunas sobre o tema³, e rompendo com certa percepção dos cinejornais enquanto subproduto do espetáculo cinematográfico – pensamento recorrente no próprio meio cinematográfico brasileiro, manifestado em jornais (Archangelo 2007, 66-76), congressos (Souza 2005, 43, 46-47) e resoluções de conselhos e órgãos reguladores do cinema no Brasil⁴. É neste cenário de estudos recentes, também decorrente de um maior acesso e disponibilidade de acervos e fundos específicos com cinejornais (Archangelo 2012), que trazemos apontamentos de uma pesquisa, ainda em andamento, sobre duas séries: o *Notícias da Semana* (1945-1986) e o *Atualidades Atlântida* (1942-1986)⁵ cuja documentação

² Dentre inúmeras obras, sugerimos: Fielding, Raymond. 2011. *The American Newsreel: A Complete History, 1911-1967*. Jefferson – NC: McFarland; Tranche, Rafael and Vicente Sánchez-Biosca. 2001. *NO-DO: El Tiempo y la Memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española; Sainati, Augusto, ed. 2001. *La Settimana Incom – cinegiornali e informazione negli anni '50*. Torino: Edizione Lindau; Lagny, Michèle. 2001. "Il formato dei cinegiornali francesi degli anni '50: un problema sottovalutato" In Sainati, Augusto, *op. cit.*, pp. 57-70. Existem sites que oferecem imagens e informações sobre cinejornais, como, por exemplo: o Archivio Storico Luce. 2013. Acedido em 15 de março. <http://www.archivioluce.com/archivio/>. Filmoteca Española. 2013. Acedido em 20 de março. <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>; Arquivo Nacional. 2013. "Comitê Gestor da Internet no Brasil". Acedido em 26 de abril. <http://200.160.7.139/portal/BuscaRapida.do>. Cinemateca Brasileira. 2013. "Filmografia Brasileira". Acedido em 01 de fevereiro. <http://www.cinemateca.gov.br/>. Também recomendamos a leitura do dossiê da FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) sobre cinejornais em arquivos pelo mundo: Smither, Roger and Wolfgang Klau. 1998. *Newsreels in Film Archive: a Survey Based on the FIAF Newsreels Symposium*. Wiltshire: Flicks Books.

³ Entre algumas pesquisas centradas em cinejornais das décadas de 1950 e 1960, citamos o trabalho de Souza, José Inácio de Melo. 1994. "Eleições e Cinema Brasileiro: do Fósforo Eleitoral aos Santinhos Eletrônicos". *Revista da USP n° 22 – Dossiê Futebol*. São Paulo: USP, jun/ago, pp. 155-165; Archangelo, Rodrigo. 2007. *Um Bandeirante nas elas de São Paulo – o discurso adhemarista em cinejornais (1947-1956)*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo; Siqueira, Daniela Giovana. 2007. *Cenas de um Horizonte Político: o Ano de 1963 e a Produção de Cinejornais a Serviço de uma Administração Municipal na Capital de Minas Gerais*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais.

⁴ Em 1986, a sobrevivência dos cinejornais já estava comprometida, sobretudo após a resolução de 01/02/1985 do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), que vetou a propaganda nos complementos nacionais.

⁵ Os apontamentos sobre o tema neste artigo são as primeiras conclusões da pesquisa de doutorado do autor, intitulada *Imagens da Nação – a representação da política em cinejornais*

(fílmica e não fílmica) se encontra no Fundo Atlântida, depositado na Cinemateca Brasileira⁶.

Um exame sobre as edições exibidas entre 1956 e 1961 do *Notícias da Semana* (NDS) e do *Atualidades Atlântida* (ATA) nos mostra mais do que um panorama dos círculos decisórios da sociedade. Nas manifestações do poder político e econômico; nos registros das transformações sociais e culturais; nas representações em sua fragmentada narrativa; e nos posicionamentos de agentes históricos noticiados e/ou diretamente envolvidos na produção do cinejornal está a encenação cinematográfica engendrada pela elite na composição de um Brasil representativo para si e ao restante da sociedade. A partir da leitura dos textos de locução e documentos correlatos, da recomposição da seriação em consonância com a pesquisa mais ampla do contexto, e do visionamento de imagens, verifica-se a extensão de suas notícias sobre diferentes esferas do todo social. E no que é próprio aos cinejornais – seu aspecto claramente político – há tensões na representação cinematográfica dos grupos mostrados nas telas, sejam eles governos e governantes, a cúpula política ou econômica, ou as diferentes classes sociais. Nesse sentido, como essas séries participaram da construção de uma memória sobre o período? Acreditamos que ao legitimarem, com imagens em movimento, as intensões dos grupos donde efluíam os discursos para suas notícias, esses cinejornais também expõem uma mitologia política tributária de um imaginário social constitutivo de uma realidade (Baecque 1996, 227) que pode ser revisitada pela análise histórica destas fontes.

No Brasil, o utilitarismo político somado à fragilidade de um tipo de produção marcada pelo uso imediato conferiu aos cinejornais a pecha de registro superficial, defasado em relação à velocidade da imprensa escrita, do rádio e, mais tarde, da televisão. Suas imagens foram relegadas à posteridade para abastecer reportagens e documentários televisivos e cinematográficos,

brasileiros (1956-1961). Trabalho que analisa as séries *Notícia da Semana* e *Atualidades Atlântida*, ambas, complementares entre si, foram produzidas pelo Grupo Severiano Ribeiro, cadeia de empreendimentos no ramo cinematográfico com sede na cidade do Rio de Janeiro.

⁶ Toda documentação fílmica e não fílmica dos cinejornais aqui analisados estão no Fundo Atlântida (que contém materiais e documentos da produtora Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., 1941-1983, que em 1947 fora incorporada ao Grupo Severiano Ribeiro, cujos documentos também se encontram neste fundo). As edições do ATA e do NDS aqui mencionadas encontram-se sistematizadas na *Filmografia Brasileira, op. cit.*, e serão referenciadas pelo nome, "N", ano, "X" e edição.

sempre descoladas do conjunto das séries originais. Essa trajetória se faz notar em algumas coleções de cinejornais ainda existentes em arquivos brasileiros, e que tristemente representam uma pequena parte do que foi produzido. Neste quadro estão séries que se mantiveram mais coesas ao longo do tempo, sobretudo aquelas realizadas pelo governo federal e que, desta forma, carregaram o rótulo de propagandas oficiais⁷; algumas poucas coleções privadas que ainda repousam em alguma cinemateca ou museu; e os cinejornais provenientes de grandes companhias produtoras, que não sofreram completa desagregação devido à importância econômica que a exploração comercial continuou a propiciar aos seus realizadores ou detentores. Neste último caso, processos de confecção mais estruturados também preservaram seus documentos não fílmicos, que hoje podem subsidiar tanto pesquisas acadêmicas quanto ações de restauro, preservação e difusão, como é o caso do ATA e do NDS.

Entretanto, a leitura de uma documentação correlata é apenas o primeiro passo para destilar informações dos cinejornais e compor um cenário passível de questionamentos históricos, o que foi necessário à recomposição da seriação das notícias do ATA e do NDS, edição por edição, considerando toda a ordem de cuidados na lida com uma fonte cujo valor de pesquisa recai na sua qualidade de ser seriada (Castelnuovo 2006, 193). Com a investigação sobre seus documentos – sobretudo com os roteiros das locuções – também foi possível perceber dinâmicas da produção (como, por exemplo, o reuso de imagens ou de notícias inteiras) e o grau de investimento na realização desses filmes pelo seu realizador. Neste caso, cabe mencionar que os cinejornais ATA e NDS perpassaram toda a cadeia de atividades do Grupo Severiano Ribeiro: suas imagens eram captadas pelos mesmos cinegrafistas regionalmente espalhados pelo Brasil, como indicam os roteiros das locuções; foram revelados e montados em laboratório próprio, a Cinegráfica São Luiz; eram distribuídos como parte dos programas oferecidos pela sua distribuidora, a União Cinematográfica Brasileira; e foram exibidos nas salas de cinemas do Grupo, espalhadas pelo Rio de Janeiro e em outras capitais brasileiras. Terminada a investida sobre esses documentos, e sistematizadas suas informações em base

⁷ Como, por exemplo, o *Cine Jornal Brasileiro* (1938-1946) produzido principalmente pelo Departamento de Imprensa e Propaganda; e o *Cine Jornal Informativo* (1946-1969) produzido pela Agência Nacional.

de dados, lidamos com um total de 170 edições do ATA e 313 do NDS, entre os anos de 1956 e 1961, o que significa um pouco mais de 2400 notícias, considerando a média de cinco notícias em cada uma das cinquenta e duas edições realizadas por ano. Obviamente, a documentação não fílmica não substitui as imagens em movimento dos cinejornais, mas ela é sua extensão, resultado do seu processo de confecção e por isso complementar ao próprio artefato fílmico. No estudo que segue, esses papéis foram fundamentais para vislumbrar a seriação nos cinejornais, o que seria impossível só com as imagens cinematográficas sobreviventes.

Em cinco anos de notícias “remontadas” pela documentação não fílmica do ATA e o NDS, partimos das passagens dos presidentes Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart⁸. Nesta agenda política, destacam-se notícias sobre, por exemplo, a tentativa de impugnação da eleição de Kubitschek⁹ e suas viagens internacionais pela Europa, Estados Unidos e América-Latina¹⁰; um país que buscava sua independência econômica e realizava importantes obras de infraestrutura e construía a nova capital Brasília¹¹, num mesmo contexto em que angariava notoriedade, por exemplo, com o campeonato mundial do futebol em 1958¹²; e uma nação com claros posicionamentos pró-bloco capitalista nas participações da ONU e em fóruns internacionais¹³. Ainda sobre os presidentes, a “doutrina Kubitschek” com o mesmo sendo retratado como líder da Operação Pan-americana em prol dos países latino-americanos¹⁴. As manifestações do estilo personalista de Quadros e os enfrentamentos durante o seu curto mandato¹⁵. E a solução para a crise de agosto de 1961, com a instauração de um sistema de governo presidencialista-parlamentarista, resultado da grande tensão política ocorrida na posse de Goulart¹⁶.

Nessa recomposição uma agenda política torna-se evidente. Embora isso não seja uma novidade em cinejornais, ela é importante para a análise de um

⁸ A saber, o governo de Juscelino Kubitschek entre 1956 e 1960, os sete meses de mandato de Jânio Quadros em 1961, e os primeiros meses de João Goulart após sua posse, em setembro de 1961.

⁹ *Notícias da Semana*. N.55X49; *Atualidades Atlântida*. N.56X02.

¹⁰ *Notícias da Semana*. N.56X03; N.56X04; N.56X09; N.56X10; N.56X32.

¹¹ *Notícias da Semana*. N.57X42; N.58X27; N.58X43; *Atualidades Atlântida*. N.60X18.

¹² *Notícias da Semana*. N.58X28.

¹³ *Notícias da Semana*. N.60X41; N.60X43; N.61X46.

¹⁴ *Notícias da Semana*. N.58X26; N.58X32; N.61X13.

¹⁵ *Notícias da Semana*. N.61X09; N.61X14; N.61X30.

¹⁶ *Notícias da Semana*. N.61X38.

cenário sócio histórico com seus signos, valores e níveis de comportamento que subsidiaram os atos políticos noticiados. Assim, tomamos o *político* na acepção mais ampla, estendido a outros campos da atividade coletiva (Rémond 2003, 447), por onde o cinejornal colabore tanto na compreensão de um contexto, como de uma temporalidade histórica em *longa duração*. Em ambas as possibilidades, a concepção de “ritual do poder” (Gomes 1986) soma-se a uma tradição de cinejornais produzidos no Brasil¹⁷, e está imbricada nas movimentações sociais registradas no noticiário cinematográfico semanal. Sob tal perspectiva, é o exercício do poder entendido na sua dimensão decisória, no elogio ao que lhe convém, e na demonstração de sua força perante o todo social. Representado nos assuntos do NDS e do ATA, essas demonstrações de poder desvelam um imaginário enraizado, donde se depreendem hierarquias e valores do enredo social (Bourdieu 2004, 163, 184). Assim, podemos incluir no questionário histórico da pesquisa com cinejornais perguntas sobre a distinção dos papéis representados nas notícias exibidas semanalmente nos cinemas, o status atribuído aos diferentes níveis de poder e seus campos de atividade noticiados, e a interação entre diversos posicionamentos na representação fílmica. Tais respostas podem nos oferecer, inclusive, pistas para maiores aproximações com uma cultura visual específica daquele momento¹⁸.

Em meio aos rumos brasileiros mostrados nas telas destacaram-se instituições civis, militares e eclesiásticas, sobretudo pela atuação de seus líderes e representantes mais notórios – muitas vezes políticos, intelectuais e artistas, em eventos públicos ou privados. Nesse sentido, não faltaram “rituais do poder”¹⁹ disseminados nas efemérides e em acontecimentos oficiais com

¹⁷ Em números absolutos, os cinejornais compõem um terço dos filmes brasileiros, cf. Cinemateca Brasileira. 2013. “Filmografia Brasileira”. Acedido em 01 de fevereiro. <http://www.cinemateca.gov.br/>. No Brasil, os cinejornais estiveram presentes nas primeiras décadas do século passado até os anos de 1980, fossem propagandas oficiais (e oficiosas) de governos e partidos, coberturas esportivas ou atualidades semanais em revista. Dialogaram, em sua forma e conteúdo, com a propaganda nazifascista, bem como dos cinejornais norte-americanos no pós-guerra, cf. (Archangelo 2012).

¹⁸ Cientes da amplitude que termo “cultura visual” dispõe, consideramos aqui a acepção proposta de Michael Baxandall, que o toma para repensar a compreensão de um “olhar de época”, tendo por analogia a sensibilidade do pintor quatrocentista que se apoiava na capacidade visual de seu público, cf. (Baxandall 1991, p.48). Os cinejornais, inseridos no espetáculo da indústria cultural, apresentaram um conteúdo imagético colhido da experiência e hábitos visuais do grande público, sobretudo dos grandes centros. Nesse sentido, a possibilidade de compreender uma cultura (audio)visual a partir de códigos historicamente constituídos e disseminados nas imagens.

¹⁹ Resumidamente, o autoelogio das elites políticas e econômicas em seus atos públicos e privados. Trata-se de um conceito já estabelecido na literatura brasileira sobre o seu cinema,

federações, organizações de classe e de segmentos da atividade econômica, clubes e associações se articulando às organizações militares, hierarquias religiosas, partidos políticos e esferas de governo municipal, estadual e federal. Movimentações e interesses levados ao público na fragmentada narrativa do NDS e do ATA, que também noticiaram problemas e soluções nas grandes metrópoles – quase sempre com uma particular exaltação a deputados, vereadores, senadores, líderes de partidos e militares. Contudo, é na participação política (ou na falta dela) das classes sociais no cotidiano construído pelas notícias que reside uma possibilidade de compreender a própria sociedade anelada pelo discurso desses cinejornais.

Nas notícias exibidas entre 1956 e 1961, diferentes camadas sociais da população foram representadas em seus respectivos comportamentos, aspirações e dramas numa modernização que envolvia a *nação* brasileira. Porém, é muito clara a estratificação do “sociedade brasileira” exibida nos cinejornais estudados, a começar, por exemplo, com a *high society* (sobretudo a do Rio de Janeiro), amplamente noticiada em casamentos, bailes de debutantes e voos inaugurais da aviação comercial brasileira que “ligava” o Brasil. A solidariedade para com os pobres motivou chás beneficentes, bailes em clubes sociais e desfiles de modas em locais luxuosos²⁰. Nesse cenário, a filantropia foi o mais visível delimitador da distância entre o povo e a elite, que posava para as câmeras, na sua autopromoção e na promoção de seus pares. Vale lembrar, por exemplo, que a presença de primeiras-damas e das “distintas senhoras” eram a extensões do status e das ações políticas de seus respectivos esposos e familiares (Sánchez-Biosca 2006, 49), que protagonizavam realizações de empreendimentos financeiros, industriais e comerciais, e participavam dos círculos decisórios da época.

Tal período, hoje lembrado por um significativo desenvolvimento econômico, foi noticiado nas diversas ramificações deste avanço: expansão de um parque industrial²¹; implantação de um extenso plano viário²²;

originalmente propostos por Paulo Emílio Salles Gomes – juntamente com a exaltação das belezas naturais e culturais do Brasil, a ideia do “berço esplêndido”. Cf. (Gomes 1986).

²⁰ *Notícias da Semana*. N.56X21; N.56X25; N.57X21; N.57X24; N.57X26; N.57X44; N.57X31; N.57X39; N.57X49; N.57X53; N.58X02; N.58X22; N.58X23; N.58X36; N.58X38; N.58X44; N.59X20; N.59X28; N.59X30; N.59X49; N.60X07; N.60X12; N.60X34; N.60X41; N.61X08; N.61X29; N.61X36; N.61X43; N.61X49; N.61X50.

²¹ *Notícias da Semana*. N.56X20 (inauguração de fábrica de máquina de costuras); N.57X07 (melhoramentos siderúrgicos); N.59X28 (fábrica da Mercedes Benz); N.58X04 (indústria de

remodelações urbanas nos grandes centros²³; planos habitacionais²⁴; e novos padrões de consumo potencializados com a introdução de novidades no mercado e no vocabulário brasileiro²⁵. Assistia-se a um país imerso numa atmosfera de incremento e estímulo às aspirações do *american way life*, algo reforçado pelas notícias estrangeiras trazidas pelo “nosso correspondente” sobre o comportamento da sociedade norte-americana²⁶. Não seria exagero, portanto, se vislumbrássemos no NDS e no ATA a extensão dos interesses de uma elite política e econômica atrelada ao crescimento capitalista norte-americano. Algo fortalecido nas notícias de um Brasil aliado aos Estados Unidos, crítico aos países opositores no cenário da guerra-fria e com manifestações cotidianas contra o comunismo²⁷. Decerto, tais representações contribuíram para lapidar posicionamentos conservadores da classe média em defesa da família e da propriedade. Ao mesmo tempo, são sintomáticas de um autoritarismo manifesto mesmo em tempos democráticos. Neste caso, tomamos como exemplo notícias com claro apelo à manutenção da ordem e do progresso, sempre envoltos numa lógica da desconfiança, em que o aperfeiçoamento de “polícias especializadas” como o Departamento de Ordem Política e Social²⁸, e demonstrações públicas da Polícia Militar sobre como

componentes elétricos); N.58X06 (fábrica de fertilizantes); N.59X10 (visita à Willys Overland do Brasil); N.59X39 (fábrica para construção civil); N.59X43 (inspeção das obras hidrelétricas); N.59X47 (inauguração da fábrica da Olivetti); N.59X48 (parque fabril da Volkswagen do Brasil); N.60X24 (fabricação de fios e cabos); N.61X09 (linha de produção da fábrica Pirelli).

²² *Notícias da Semana*. N.56X41; N.57X16; N.58X06; N.59X02; N.59X05; N.59X39; N.60X39.

²³ *Notícias da Semana*. N.56X12; N.57X45; N.58X02; N.58X30; N.58X40; N.59X02; N.59X42; N.60X22; N.60X38; N.60X39; N.60X47; N.60X51; N.61X19.

²⁴ *Notícias da Semana*. N.56X46; N.56X47; N.57X23; N.57X43; N.57X48; N.57X52; N.57X53; N.58X04; N.59X42; N.59X48; N.60X12; N.60X50; N.61X48;

²⁵ *Notícias da Semana*. N.56X41 (exposição da indústria mecânica); N.56X25, N.57X49, N.58X44, N.59X40 (fábrica de brinquedos); N.59X30 (inauguração de concessionárias automobilísticas); N.60X14 (exposição de utilidades domésticas); N.60X37 (carro de luxo produzido no Brasil); N.60X49 (primeiro Salão Brasileiro do Automóvel); N.60X33 (exposição de produtos têxteis nacionais); N.58X07 (inauguração de reator atômico brasileiro); N.60X39 e N.60X43 (o primeiro “cérebro eletrônico” no Brasil).

²⁶ Em *Notícias da Semana*. N.60X23, o próprio cinejornal anunciou a decisão do Serviço de Diversões Públicas, que permitiu a veiculação de material estrangeiro em complementos nacionais. Até a edição N.61X52 foram 57 cinejornais com matérias internacionais majoritariamente norte-americanas. Para o Grupo Severiano Ribeiro tratava-se de um “novo passo” para a indústria cinematográfica brasileira.

²⁷ *Notícias da Semana*. N.56X04; N.56X33; N.56X48; N.56X49; N.56X50; N.56X51; N.57X09; N.58X05; N.58X26; N.58X32; N.58X42; N.58X46; N.59X21; N.59X24; N.60X33; N.60X35; N.60X36; N.60X37; N.60X41; N.60X42; N.60X43; N.61X04; N.61X12; N.61X21; N.61X22; N.61X34; N.61X36; N.61X38; N.61X44; N.61X47; N.61X50.

²⁸ Criado em 1924, o Departamento de Ordem Política e Social, ou simplesmente DOPS (denominação que sofreu mudanças, mas manteve a sigla como denominação genérica), foi um órgão policial brasileiro que serviu à repressão e censura das ditaduras do Estado Novo (1937-1945) e do Regime Militar (1964-1985). Com instância federal e estadual, quase todas as

debandar comícios²⁹ eram ocorrências a serem recapituladas nos “fatos da semana”.

As observações acima apontam para um contexto que inseria os setores médios numa modernidade distante da rotina da parcela pobre da população, mas que precisava ser preservada do retrocesso, ideologicamente travestido na ameaça do socialismo/comunismo. Nesse âmbito, o “povo” era somente um espectador dos episódios que envolveram as crises no sistema político³⁰, e os roteiros das locuções destacam apenas as atuações de políticos e militares, em desfechos praticamente “palacianos”. Nestes desfechos, representantes da elite política e econômica protagonizavam a *mise-en-scène* com aparições em eventos e em decisões da vida nacional, trazendo os setores médios representados em suas associações para um evidente movimento de defesa do consumo e da modernização promovida pelo capital. Neste cenário, a parcela pobre da sociedade brasileira foi noticiada na chave puramente assistencialista, sob o viés do amparo como contrapartida para um desenvolvimento que o excluía. Nesse contexto, as notícias sobre a resolução dos problemas sociais³¹ são em menor número que as notícias condolentes ao sofrimento e às tragédias, como a seca no Nordeste, ou as vítimas de enchentes ou incêndio em favelas³², de maneira que o elogio dedicado ao “povo brasileiro” recai na sua qualidade de enfrentar infortúnios e vencer obstáculos, a exemplo dos deslocamentos dos candangos na construção de Brasília³³. Assim, nota-se a falta de um

unidades foram desativadas nos anos 1980. Seus respectivos arquivos, muitos sumariamente destruídos, ainda são foco de polêmica na revisão dos períodos de exceção da história do Brasil.

²⁹ *Notícias da Semana*. N.58X05 (exposição sobre material comunista apreendido); N.58X16 e N.58X18 (ida de autoridades brasileiras para treinamento junto ao FBI); N.58X42 (conferência do diretor do DOPS sobre a apreensão de material subversivo “vermelho”); N.61X21 (treinamento das Polícias Militares junto ao Exército Norte-Americano); N.58X19 e N.61X52 (solenidades em que Polícia Militar demonstra “exercícios táticos” para dispersar “aglomerações populares e comícios”). É válido lembrar que notícias assim ecoavam pautas de cinejornais ditatoriais, como no caso do *Cine Jornal Brasileiro*, propaganda do Estado Novo varguista (1937-1945).

³⁰ *Notícias da Semana*. N.55X49 e N.61X38; *Atualidades Atlântida*. N.56X02.

³¹ *Notícias da Semana*. N.56X48 (abastecimento em favela do Rio de Janeiro); N.57X18 (sobre a falta de estradas para o Nordeste); N.57X06, N.57X07, N.57X08, N.58X21, N.59X03, N.59X08, N.61X31 (sobre a seca no Nordeste); N.58X18, N.61X19, N.61X33 e N.61X47 (ajuda norte-americana para o Nordeste); N.61X50 (ação do governamental para o problema da seca do Estado da Bahia).

³² *Notícias da Semana*. N.56X34, N.57X04, N.57X36, N.59X02, N.59X04, N.59X43, N.61X03, N.60X16, N.60X17 e N.60X19.

³³ Dentre as poucas as notícias em que os candangos aparecem, a inauguração de Brasília (*Notícias da Semana*. N.60X1) em que são mencionados num desfile de “operários anônimos que vieram de todo o Brasil para construir Brasília”. Em *Notícias da Semana*. N.60X37, o foco foi a “inciativa inédita” da nova capital da República: o sorteio de um automóvel para um

protagonismo do povo, das massas por assim dizer, dada as poucas notícias sobre os movimentos de greve – quando noticiados, alvos de críticas³⁴ – e praticamente nenhuma referência a sindicatos e associações trabalhistas³⁵, fossem urbanas ou rurais. Por outro lado, a ênfase recaiu sobre as iniciativas dos poderes públicos em ações conjuntas com empresários, estes sim representados como os promotores do bem-estar do povo, com melhoramentos em regiões como o Nordeste e a construção de indústrias para o progresso brasileiro³⁶.

Sistematizadas as informações colhidas em pesquisa com a documentação correlata, a análise do material fílmico é a etapa mais importante na investigação destes cinejornais. Em nosso trabalho, tal importância foi percebida logo nos primeiros visionamentos e cruzamentos das informações extraídas dos papéis e das películas. No exemplo a seguir, alguns questionamentos apontados em relação ao alijamento do povo no ritual do poder ficam evidentes, quando analisados dentro dos aspectos formais de um simples registro.

No governo Kubitschek, o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio já havia angariado razoável interlocução com a sociedade, sobretudo a classe trabalhadora, haja vista a herança política varguista do seu *trabalhismo*, corrente política nacionalmente representada pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), sigla do então vice-presidente João Goulart – que fora ministro da mesma pasta entre 1953 e 1954. Em janeiro de 1956, o então senador José Parsifal Barroso (do PTB) assumiu o Ministério até deixá-lo em junho de 1958, para candidatar-se ao governo do Estado do Ceará. Em resumo, sua atuação foi marcada pelo afastamento da participação política da classe operária em prol da governabilidade³⁷, o que talvez seja um indicador da ausência de manifestações trabalhistas para além das comemorações do Primeiro de Maio mostradas no

candango, que, então, poderá “vencer, facilmente, as distâncias da metrópole que ele ergueu com seus bravos companheiros”. Trata-se de um reconhecimento a todos os candangos que ajudaram a erguer Brasília, conclui a notícia.

³⁴ *Notícias da Semana*. N.57X29; N.58X24; N.58X48; N.59X23; N.59X51; N.61X25; N.61X43; 61X44.

³⁵ Exceção feita às comemorações do Primeiro de Maio, cuja locução aponta as conhecidas cerimônias, em estádios de futebol, promovidas pelo poder público: *Notícias da Semana*. N.56X20; N.57X20; N.58X19; N.59X19; N.61X19.

³⁶ *Notícias da Semana*. N.57X07; N.59X08; N.59X18; N.60X40; N.60X42; N.61X13; N.61X27.

³⁷ Em outras palavras, para compor com as forças mais conservadoras da base do governo Kubitschek, representadas no na sigla PSD (Partido Social Democrático), partido do próprio presidente da República. Cf. (Abreu 2001, 576-577).

NDS e no ATA. Por outro lado, Barroso figurou com frequência nos cinejornais do Grupo Severiano Ribeiro³⁸, o que continuou quando eleito para comandar o Estado cearense. Durante a solenidade de sua posse, realizada na capital Fortaleza, um curto registro deste evento parece corroborar o não protagonismo da massa, do “povo brasileiro”, num evento público. Em oito planos-sequências da sexta notícia de uma edição do ATA, nota-se a segregação empreendida na topografia visual do registro cinematográfico³⁹.

Fig. 1 - Em espaço aberto, a multidão é captada num movimento em panorâmica que sugere a participação de mais pessoas para além do que se vê. Logo no início da notícia o registro estabelece a presença de homens, mulheres e crianças. Ou seja, o povo está presente no evento público.



Fig. 2 - Num ambiente restrito ao povo massa, ocupado por pessoas (apenas homens) sugestivamente mais próximas aos círculos políticos, Barroso lê seu discurso. Amparado por microfones, o novo líder cearense fala aos seus pares, que o assistem no ritual político da posse.



³⁸ Notícias da Semana. N.56X18; N.56X20; N.56X46; N.56X47; N.57X14; N.57X19; N.58X07; N.58X13; N.59X13; N.59X34; N.59X42; N.59X45; N.60X17.

³⁹ Analisamos a edição *Atualidades Atlântida*. N.59X14, cujo visionamento ocorreu em mesa enroladeira dada à precariedade do material remanescente. Aliás, este é um dos percalços numa empreitada com análise de películas. Neste exemplo mostrado, o seu péssimo estado impossibilita a visualização em equipamentos de projeção. As imagens aqui reproduzidas, tal qual o negativo original de imagem, pertencem ao Fundo Atlântida depositado na Cinemateca Brasileira.

Fig. 3 - O registro dos pares que assistem ao novo governador do Estado do Ceará: uma plateia distinta e que ocupa todos os lugares da casa onde se desenrola o ritual da posse. Esta cena, que compõe à demarcação dos papéis na mise-en-scène política, é seguida por outra: o povo, novamente do lado fora.



Fig. 4 - Enquanto a massa aparece segregada dos outros espaços, o antigo ministro do Trabalho, de um partido trabalhista, agora como governador divide o espaço físico com os referentes do poder civil e militar, e não com os da classe trabalhadora, ou do próprio povo cearense.



A reprodução dos fotogramas acima mostra, na ordem da montagem original do registro, uma multidão de pessoas em espaço aberto numa *panorâmica* em *grande plano geral* (fig. 1) – sugerindo a continuidade em extracampo, para além do que se vê na tela (Aumont 2012, 26). Em seguida, a tomada fixa de um recinto fechado também em *plano geral* com um público notadamente distinto da multidão mostrada anteriormente e, logo depois, Barroso em *plano americano* lendo um pronunciamento em frente a microfones (fig. 2). A *montagem*, aqui, estabelece uma assistência distinta e atenta, com a entrada de um *plano conjunto* logo em seguida ao discurso anteriormente lido (fig. 3). Após mais uma tomada dos presentes, desta vez focalizando a parte superior do ambiente fechado, voltamos à mesma multidão no espaço aberto.

Nas duas últimas sequências, Barroso é mostrado em *plano geral* fixo passando em revista um pelotão perfilado (fig. 4) e, por fim, cercado por homens com microfones.

Mais que uma breve cobertura da posse de um governador, os dispositivos cinematográficos utilizados, sobretudo a *montagem* e os *enquadramentos de câmera*, demonstram a distância do poder político em relação à massa. Ainda mais quando se trata de alguém que esteve, recentemente, na condução do Ministério do Trabalho – o que sugere, no limite, o próprio distanciamento do governo com o trabalhador. Há o povo (no caso específico da notícia, o cearense), mas ele não divide o mesmo espaço que o político, não é mostrado em *primeiro plano* tampouco protagoniza uma assistência direta ao novo líder. Fisicamente, Barroso é assediado por outros que, imageticamente, representam instâncias do poder civil e militar, e não a massa. Para este contingente, as *panorâmicas* em espaço segregado já cumpre o papel na composição de um ritual do poder. Assim, o povo cearense presente é menos que coadjuvante, pois não toma parte na festividade pública a não ser como um adorno massificado na representação dos posicionamentos políticos e sociais ali mostrados.

Mesmo numa pesquisa em andamento, estes apontamentos indicam, com segurança, que esses cinejornais carregam uma seiva histórica submersa na superficialidade do registro do poder. Extraí-la exige seguidos visionamentos das imagens em movimento, assim como atentas leituras dos seus documentos correlatos (Farge 2009, 35-37, 93). E para compreender um recorte temporal noticiado por uma ou mais séries de cinejornal, é preciso indaga-lo com interesse, traduzir sua alteridade e recompor a trama dos significados socialmente estabelecidos, despindo-os de uma memória histórica posteriormente estabelecida. Desta feita, tem-se em mãos um *corpus* documental audiovisual rico para a compreensão de comportamentos e de atitudes do universo sociocultural brasileiro, vivido em cinco anos de uma democracia que nasceu e morreu entre duas experiências antidemocráticas. Nesse sentido, começamos por investigar, nos limites do recorte aqui proposto, se o progresso econômico e o pleno funcionamento das instituições civis e militares, semanalmente noticiados, corresponderam a uma atmosfera de real participação democrática. Em tais cinejornais, também frutos desse momento

brasileiro reconhecido pelo seu salto de desenvolvimento, talvez encontremos contribuições inéditas para mensurar o alcance e a altura desse pulo.

Referências bibliográficas

Abreu, Alzira Alves de et al., ed. 2001. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós 1930*. Rio de Janeiro: Editora da FGV/CPDOC.

Archangelo, Rodrigo. 2012. "O papel dos cinejornais: os documentos da Atlântida Cinematográfica e do Canal 100". *Revista da Cinemateca Brasileira*, 1: 106-119.

Aumont, Jacques et al. 2012. *A Estética do Filme*. Campinas, SP: Papirus.

Baecque, Antoine de. 1996. "Panfletos – Libelo e Mitologia Política" In *Revolução Impressa – A Imprensa na França, 1775-1800*, organizado por Robert Darnton e Daniel Roche, 225-238. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Baxandall, Michael. 1991. *O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Sánchez-Biosca, Vicente. 2006. *Cine de Historia Cine de Memória – la representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.

Bourdieu, Pierre. 2004. *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense.

Castelnuovo, Enrico. 2006. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana: Ensaio de História Social da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras.

Farge, Arlette. 2009. *O Sabor do Arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Gomes, Paulo E. S. 1986. "A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898 – 1930)" In *Paulo Emílio: Um Intelectual na Linha de Frente*, editado por Carlos Augusto Calil, 323-328. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme.

Rémond, René. 2003. "Do Político" In *Por uma História Política*, editado por René Rémond, 441-450. Rio de Janeiro: FVG.

Souza, José Inácio de Melo. 2005. "Os Congressos de Cinema". In *Congressos, Patriotas e Ilusões e Outros Ensaio de Cinema*, 9-121. São Paulo: Linear B.

A CENSURA AO CINEMA CONTRA O CONTÁGIO DAS IDEIAS¹

Leonor Areal²

Resumo: A instituição da censura e suas estratégias e práticas visam – em todas as épocas – combater e restringir o contágio das ideias consideradas perigosas para a manutenção de um certo poder. A propaganda, por seu lado, procura ampliar o efeito de contágio para construir e disseminar uma representação social abrangente. Censura e propaganda aliam pois no intuito comum de evitar o contágio de certas ideias e promover o contágio de outras. O fundamento destas estratégias – que no Estado Novo eram patentes e numa sociedade democrática não são evidentes – é iminentemente ideológico e visa a manutenção ou a criação de instâncias de poder. Durante a ditadura do Estado Novo, a preocupação com esse “contágio” é amiúde expressa nos documentos das Comissões de Censura. No caso do cinema, os censores manifestam frequentemente os seus receios acerca da força das imagens na disseminação de modelos de comportamento considerados subversivos para ordem político-social. O levantamento dessas preocupações constitui o objecto de análise que procuro articular com a “teoria do contágio das ideias”, elaborada a partir do conceito de epidemiologia das representações de Sperber (1996), segundo o qual a cultura, enquanto acervo colectivo, será o resultado de inúmeras representações partilhadas, difundidas e em permanente transformação – e cuja transmissão é alvo de mecanismos instituídos para a prevenir ou promover.

Palavras-chave: Cinema, Censura, Contágio, Propaganda, Estado Novo

Contacto: leonor.areal@gmail.com

Introdução

A instituição da censura e suas estratégias e práticas visam – em todas as épocas – combater e restringir o contágio das ideias consideradas perigosas para a manutenção de um certo poder. A propaganda, pelo outro lado, procura

¹ Por decisão pessoal, o autor do texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico.

² Leonor Areal realizou diversos documentários, entre os quais *Fora da Lei* (2006), premiado no Doclisboa. Publicou *Cinema Português - Um país imaginado* (tese de doutoramento na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL, 2009). Actualmente faz investigação sobre censura no cinema português.

utilizar o efeito de contágio para construir e disseminar representações sociais consideradas indispensáveis à manutenção desse poder. Podemos assim dizer que censura e propaganda se aliam no intuito comum de evitar o contágio de certas ideias e promover o contágio de outras.

Durante a ditadura do Estado Novo, a preocupação com esse *contágio* é amiúde expressa nos documentos das comissões de censura. No caso dos espectáculos e do cinema (o nosso *corpus* de trabalho), os censores manifestam os seus receios acerca da força das imagens na disseminação de modelos de comportamento considerados subversivos para a ordem político-social.

O levantamento dessas preocupações constitui o objecto de análise deste ensaio, que procuro articular com a “teoria do contágio das ideias”, elaborada a partir do conceito de *epidemiologia das representações* de Sperber (1996), segundo o qual a cultura, enquanto acervo colectivo, será o resultado de inúmeras representações partilhadas, difundidas e em permanente transformação.

Este estudo insere-se numa investigação mais abrangente sobre a actuação da Comissão de Censura aos Espectáculos, feita com base nas suas actas e relatórios existentes na Torre do Tombo³ e que inclui diferentes vertentes: a) a questão legal e processual ou os métodos da censura; b) os conteúdos censurados e as questões ideológicas; c) as consequências a nível do cinema português especificamente; d) os objectivos, motivações e causas, área onde este artigo se enquadra.

O contágio das ideias

A expressão “contágio das ideias” provém de Dan Sperber⁴, que o explica de forma muito simples e clara:

Certas ideias – as crenças religiosas, as receitas de cozinha, ou as hipóteses científicas, por exemplo – propagam-se tão bem que, sob diferentes versões, invadem populações inteiras durante muito tempo. A cultura é feita em primeiro lugar dessas ideias contagiosas (Sperber 1996, 8)⁵.

³ Actas das sessões da Comissão de Censura (SNI-DGE), disponíveis *online* em <http://digitalq.dgarq.gov.pt/details?id=4323540>

⁴ “La Contagion des Idées”, expressão que tomei emprestada para a formulação de uma “teoria do contágio das ideias”, apresentada na minha tese de doutoramento (Areal 2011, vol. II, 330-337).

⁵ Sperber, Dan. 1996. *La Contagion des Idées*. Paris: Odile Jacob. O título original, na versão inglesa, foi traduzido para: “Explaining Culture: A Naturalist Approach” (Oxford: Blackwell, 1998).

Algumas representações são transmitidas lentamente de geração em geração; são as chamadas tradições, comparáveis a endemias. Outras representações, típicas das culturas modernas, espalham-se rapidamente através de uma população, mas têm uma vida curta; são as chamadas modas, comparáveis às epidemias (Ibidem, 81).

A partir daqui, Sperber desenvolve um instrumento metodológico – uma *epidemiologia das representações* – que (teoricamente) permitirá analisar uma cultura com base nas suas representações dominantes, já que, para Sperber, “são as representações espalhadas e duráveis que constituem por excelência as representações culturais” (Ibidem, 40).

Todavia, a opção ou preferência pelas ideias dominantes parece-me uma restrição desnecessária do conceito de cultura. É certo que são as representações dominantes que definem os traços grossos de uma cultura, mas as representações minoritárias e individuais também existem, persistem e geram a dinâmica do sistema.

A analogia, usada por Sperber, com as epidemias biológicas leva à metáfora da doença e permite considerar que certas ideias actuam como vírus dentro de uma cultura, podendo espalhar-se e invadir um amplo meio social⁶. Diz Sperber:

O espírito humano é receptivo às representações culturais, como o organismo humano é receptivo às doenças. É claro que as doenças são por definição prejudiciais, e o mesmo não acontece com as representações culturais.(...) Umas são úteis, outras são prejudiciais (Ibidem, 80).

E são precisamente estas ideias – as prejudiciais – que a censura se esforça por conter e manter na sua expressão mínima. Aqui temos o dever de perguntar: prejudiciais para quem? Na resposta estará contida a chave que explica a origem e a motivação de cada acto de censura.

⁶ Aliás, o termo “viral” é muito apropriadamente usado hoje para designar as ideias que se espalham rapidamente na Internet, em particular pelo actual Facebook. Note-se porém que a empresa Facebook já começou a delinear estratégias censurantes, usando meios automáticos para reduzir o possível efeito de contágio – por exemplo, confinar as interacções dos utilizadores a um círculo restrito de interlocutores (amigos) de modo a impedir a propagação de informação; naturalmente, essa técnica de delimitação pode ser defendida como uma medida de combate à “entropia informativa” do sistema; a questão da censura põe-se no exacta medida em que cada indivíduo tem ou não a possibilidade de definir as suas preferências.

A censura ao cinema

À Comissão de Censura aos Espectáculos (CCE)⁷ não incomodava tanto a existência de ideias perigosas quanto a sua difusão. Logo em 1927, a lei de censura interdita “a exibição de fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social vigorantes”⁸, designadamente: maus tratos a mulheres, torturas a homens e animais, execuções capitais, assassinios, casas de prostituição, a glorificação do crime, etc.

Este receio alarga-se depois a outros costumes considerados imorais, como o adultério ou os beijos demasiado prolongados ou sensuais, bem como a cenas de jogo ou de vício: “incide o critério, nas suas linhas gerais, no combate ao vício do jogo e à omissão de cenas que reproduzam o obcecado ambiente de casinos ou congéneres” (Acta s.n. da CECE de 14-12-1966).

Dos grupos sociais susceptíveis à influência das ideias prejudiciais, destaca-se a juventude, cuja receptividade às ideias “subversivas” é vista como problema:

O problema dos filmes sobre delinquência juvenil, sobretudo daqueles que descrevem e pormenorizam cenas de turbulência, rebeldia, estupefacientes, relações amorosas imorais ou amorais, crimes, etc., considera-os o Governo como uma perigosa escola que muito pode contribuir para comportamentos colectivos ou de grupo que são uma das características de certa delinquência juvenil dos nossos dias. Ainda que Portugal deva considerar-se imune deste mal, convém estar precavido, tomando preventivamente as medidas aconselháveis. As principais delas terão de ser a proibição de noticiário da imprensa dando relevo, em determinados termos, a estes comportamentos e a exibição de filmes de tal natureza. Nestas condições, chama muito particularmente a atenção da Comissão para este assunto, não devendo nenhum destes filmes ser autorizado sem que previamente o caso seja examinado e ponderado em sessão. Quanto a filmes já em exibição, devem desde já considerar-se proibidos os seguintes: ‘Uma História Confidencial’ (*High School Confidential*); ‘Sementes de Violência’ (*Blackboard Jungle*); ‘Juventude em Perigo’ (*Crime in the Streets*); ‘Antes do Dilúvio’ (*Avant le Déluge*); ‘Os Semi-Homens’ (*Die Holbstrarken*); ‘Fúria de Viver’ (*Rebel Without a Cause*) (Quesada Pastor, presidente da CECE, apud Acta n.º 113 de 29-9-1959).

⁷ A partir de 1957 designada de Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos (CECE).

⁸ Artigo 133.º do Decreto n.º 13564 de 6 de Maio de 1927.

Uma preocupação ainda maior rodeia todas as questões políticas e em especial as “cenas que possam suscitar o espírito de revolta” (Acta nº 14 da CCE de 12-6-1945). A Comissão de Censura fora oportunamente criada em Março de 1945⁹, ainda antes do fim da *Grande Guerra*, evoluindo os seus critérios a par do rescaldo da derrota fascista e do início da *Guerra Fria*. Assim, em Junho desse ano, “foi decidido eliminar [filmes contendo] cenas que possam considerar-se desprimorosas para os japoneses e bem assim os planos referentes à guerra civil de Espanha, devendo os assuntos russos ser reduzidos o mais possível” (Acta nº 14 da CCE de 12-6-1945).

A determinação de censurar particularmente as ideias comunistas permanece central ao longo dos anos; em 1953, o então presidente da CCE, Eduardo Brazão, lembra “o perigo da infiltração de ideias comunistas pela propaganda velada, arma contra a qual a Comissão deve precaver-se” (Acta nº 1 da CCE de 23-7-1953).

A ideologia comunista é mesmo considerada parte de uma campanha orquestrada contra a segurança do Estado. Em 1960, Eurico Serra, então presidente da Comissão de Exame e Classificação aos Espectáculos, chamava a atenção para

a recente campanha, de inspiração manifestamente comunista, com que se pretende perturbar as boas relações actuais entre os países do ocidente, a pretexto de uma pretensa renascimento de ódios de raça e de perseguições aos judeus. Torna-se necessário não autorizar filmes ou documentários que possam servir esta mais que suspeita campanha (Acta nº 129 da CECE de 19-1-1960).

E imediatamente se confirma o total branqueamento das atrocidades do fascismo alemão, quando o vogal Simão Gonçalves “a este propósito comunicou à Comissão que tendo recentemente procedido ao exame do ‘Jornal Francês’, efectuara um extenso corte (cerca de 200m de filme), por conter imagens arrepiantes relativas aos fornos crematórios da última guerra” (Ibidem).

Escudados na sensibilidade do público, ou ainda não perfeitamente esclarecidos sobre os crimes de guerra, os censores mostram-se cegos, assumindo uma posição política extremamente cautelosa, portanto, aquela que corresponderia à posição de Estado, senão oficial, pelo menos oficiosa. Como

⁹ Data de 6 de Março de 1945 a primeira reunião da Comissão de Censura dos Espectáculos, criada por portaria de 21-2-1945, publicada no Diário do Governo nº 45 – II série – de 24 do mesmo mês.

podemos ver neste outro exemplo, onde o presidente da CECE comenta o filme *Il Generale della Rovere*¹⁰:

Pôde assim verificar que, em seu parecer, se trata de um filme integrado no mesmo espírito de ódio e de reivindita que inspirou muitos outros filmes de guerra. Volta este filme a ocupar-se com demasiado realismo das torturas, fuzilamentos e outras atrocidades atribuídas aos alemães durante a guerra. Não lhe falta também o renascimento do problema do racismo nas suas relações com o judaísmo em condições de fazer reviver uma questão morta e perturbadora das boas relações políticas dos países ocidentais, agora congraçados.

Acresce que, precisamente neste momento, foi lançada no mundo, por inspiração comunista, uma campanha fazendo crer que há novamente perigo de renascimento de ódios e perseguições fascistas contra os judeus, o que não passa de um mais que suspeito manejo político. Ora este filme, com os seus judeus mártires, morrendo perseguidos e torturados pelos alemães e entoando impressionantemente rezas e hinos hebraicos, parece servir precisamente os designios desta campanha inconveniente. Tem sido de resto orientação da Comissão, de há muito estabelecida, não autorizar filmes desta natureza. Parece-lhe que as circunstâncias presentes e que acaba de referir, aconselham a que se mantenha esta orientação (Acta nº 131 da CECE de 2-2-1960).

Mas não são só os comunistas que metem medo ao Estado Novo, os ideais democráticos americanos constituem uma ameaça talvez mais premente. Já em 1956, a propósito do filme *Helena de Tróia*¹¹, o censor Caetano Beirão elaborara um extenso parecer onde considerava “o perigo de difusão de democráticos e maçónicos, da paz universal, da liberdade, da luta contra a opressão”:

É francamente enjoativa a estupidez de colocar na boca dos Menelaus, Príamos, Aquiles e Ajax, etc. frases feitas de propaganda política e social dos ideais democráticos e maçónicos, da “paz universal”, da ‘liberdade’, da luta contra a ‘opressão’ e tantos outros que os desgraçados pretensos heróis homéricos se vêem obrigados a defender, ao serem colocados nas mais variadas e inverosímeis situações (Acta nº 160 da CCE de 7-2-1956).

O cinema é assim visto como um temível “instrumento de penetração das massas” (Ibidem). E a preocupação da comissão de censura com a propagação dessas ideias é particularmente notória no diz respeito aos assuntos militares, desde que se inicia a guerra colonial portuguesa em África:

...ao ser invocada a razão de oportunidade, há que considerar que o País se encontra na situação de guerra e que este filme apresenta exactamente a história de um exército vencido e em

¹⁰ Filme de Roberto Rossellini (1959) cuja importação não foi autorizada.

¹¹ Filme de Robert Wise (1956).

debandada, onde não há actos heróicos, nem sequer espírito de combatentes, e onde, ao contrário disso, surgem permanentemente imagens de soldados impotentes perante o inimigo, além de uma ou outra fala desagradável (Caetano de Carvalho apud Acta s. n. da CECE de 15-12-1965).

Ainda sobre o mesmo filme, *Os Dias do Fim*, o vogal José Cabral

salientou o facto de terem sido apresentadas, através de todos estes anos, diversas imagens do que foi a retirada das forças aliadas de Dunquerque, pelo que o filme não traz nada de inédito ao público. Por outro lado, não dá ao tema geral do filme a interpretação enunciada por alguns dos seus colegas, na medida em que apresenta um exército derrotado e em debandada. Reconhece, porém, tratar-se de um filme, sob o ponto de vista de censura, não desejável neste momento (Ibidem).

Porém nem todos os censores concordaram e, após longa discussão, o filme acabou por ser aprovado com alteração do título para *O começo da vitória*¹².

Assinale-se que, se o tema da guerra era delicado para os censores, as suas decisões dependiam inteiramente da perspectiva enunciada pelo filme: reprovavam-se filmes derrotistas e aprovavam-se filmes de incitamento bélico que servissem ou coadjuvassem a arregimentação da juventude para a guerra em África, como referiu Lauro António: "...filme pacifistas (...) passaram a ser proibidos a partir de 1961. Com o País em guerra, o pacifismo era 'inaceitável'. E diversas obras de cariz abertamente belicista eram aprovadas para públicos relativamente jovens, como preparação para a guerra" (António 2011, 57).

Estes exemplos demonstram como, tendo a censura como objectivo imediato o controlo da disseminação de ideias ou factos prejudiciais ao poder, o seu objectivo último não é outro senão a manutenção desse poder.

O contágio das imagens (ou o poder do cinema)

A noção de que o cinema é um meio especial de propagação de ideias está presente desde início na política cultural do regime, tanto através do apoio a filmes de cariz propagandístico por via do Fundo de Cinema Nacional¹³, como

¹² Filme de Henri Verneuil (1964) que vem a estrear (salvo erro) com o título "Os Longos Dias de Junho", em 11 de Março de 1966.

¹³ O Fundo do Cinema Nacional é criado em 1948 pela Lei nº 2027 de 18 de Fevereiro, que define o regime de protecção ao cinema nacional, depois regulamentada pelos decretos-lei nºs 37369 e 37370 de 11 de Abril de 1969; o Fundo era gerido pelo Conselho do Cinema, presidido pelo Secretário Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNICPT), tendo uma

no pensamento dos censores, que reconhecem – e temem de facto – a capacidade que as imagens, em geral, têm para propagar ideias, modelos, comportamentos.

Contudo, no período de ténue abertura do *marcelismo*, alguns filmes foram tolerados pela comissão desde que apenas passassem em salas-estúdio¹⁴, ou seja, para um público restrito, uma elite bem-pensante cuja expressão minoritária não trazia riscos de contágio (imediato...).

A colecção de cortes feitos pela censura nos filmes – que o filme de montagem *Cinema - Alguns Cortes: Censura* (1999), de Manuel Mozos, compila e encadeia – seria suficiente para demonstrar quais as imagens mais temidas pelos censores¹⁵. Aquelas imagens – entre beijos e outras irreverências carregadas de emoção e significados considerados inadequados – são imagens de um tipo a que precisamente se chama *cliché*.

Um cliché é uma imagem que, condensando um significado por meio de uma emoção, assume uma forma capaz de se fixar na mente e capaz de influenciar e fixar-se na memória das pessoas. A força do cliché está em que é difícil libertarmo-nos dele. Um cliché é uma imagem que persiste retinidamente no nosso pensamento consciente ou subconsciente. Uma cena pode ficar-nos na memória por um gesto, um dito, uma expressão, um enquadramento, um significativo imaginário. O cinema vive de clichés e gera clichés¹⁶.

Assim, o cliché pode ser definido como uma imagem que associa e condensa três elementos (coesos): uma forma, uma ideia e uma emoção. Como elemento fundamental da linguagem do cinema, creio mesmo que o cliché é um processo essencial e criador da força do cinema enquanto *mimesis*. É este efeito dos clichés

...que podemos extrapolar a toda a influência que a imagem (fixa ou cinemática) tem nas representações sociais, culturais, psicológicas pelas quais olhamos e lemos a nossa própria existência – a importância do cliché enquanto forma de reprodução social de ideias, conceitos e estruturas de significação; como forma *tout court* de representar o mundo, à qual ninguém é imune (Ibidem, 367).

composição corporativa. O Fundo apoiava os filmes em duas modalidades: empréstimo (a reembolsar) ou subsídio (a fundo perdido), alguns filmes beneficiando de ambos os apoios.

¹⁴ Por exemplo, *O Salto* (1969) de Christian Chalonge ou *Perdido por Cem* (1973) de António Pedro-Vasconcelos.

¹⁵ Mas só um próximo visionamento me permitirá inventariar essas imagens, de que não tenho já memória muito definida.

¹⁶ Para desenvolvimento e discussão da noção de cliché ver: Areal 2011, vol. II, 366-396.

É certo que os censores de cinema também cortavam diálogos; as palavras, por vezes uma só palavra, têm um poder de comunicação preñado de leituras e imagens. Por exemplo, a mera menção a um cargo militar era motivo de corte liminar. Uma só palavra pode tornar-se perigosa de ser ouvida e os censores cortavam-nas cirurgicamente.

Mas não bastava censurar, era preciso preencher o vazio com mensagens que pela sua repetição, insistência, permanência e redundância pudessem abafar as ideias que não interessavam ao poder.

Por isso, também a propaganda se quis usar do cinema (Torgal 2001) e pode dizer-se que o fez com êxito: durante mais de 40 anos o género com maior fatia na produção portuguesa é o dos filmes *fadistas* – que foram também sempre os mais populares, mesmo os piores deles todos... Era a cultura da distração e dos filmes *escapistas* que embalavam o espectador em sonhos, comédias e cantigas, evitando falar de assuntos relacionados com o real. O panorama dos *mass media* hoje não é muito diferente, como é fácil constatar. E a televisão será maior máquina de clichés de sempre.

Conclusão

Vimos que a censura actuava aliada à propaganda de Estado, procurando que a sociedade fosse *protegida* – no caso particular do cinema – contra intrusões estrangeiras que pudessem vir influenciar a população. De facto, a censura ao cinema tinha como principal função estabelecer uma fronteira contra o contágio de ideias políticas vindas do estrangeiro, bem como de outras liberdades morais e de costumes que à questão política sempre conduziām. No que concerne ao cinema português, as restrições e os critérios económicos faziam o necessário trabalho de dissuasão.

Pretendia-se assim manter a ilusão de um consenso social – ou consentimento¹⁷ – e defender uma ideologia nacional que, efectivamente, conseguiu instalar-se enquanto verdade colectiva e duradoura. A criação daquilo que Fernando Pessoa certamente designou como “ficções sociais” (S.A. 1922); em especial aquela sobre a qual se alicerçava a sobrevivência do regime: a ideia de uma nação una, pluricontinental e multi-racial, ficção social

¹⁷ No sentido chomskiano a partir Lippman (*vide* Chomsky e Herman 1988).

que o cinema “colonial” não deixou de registar (*vide* Piçarra 2001 e Vieira 2011).

A preocupação geral das censuras é que certas “modas” – por via do contágio de ideias – acabem transformando a própria cultura e tenham efeitos a longo prazo, nomeadamente efeitos que ponham em causa as próprias instâncias censurantes e as instituições que as promovem. Foi o que aconteceu nos cinco anos que antecederam o 25 de Abril de 1974. A penetração de ideias de transformação social foi em crescendo surgindo na imprensa, no quotidiano e também no cinema, onde alguns filmes acabaram sendo proibidos. É que, como diz um slogan actual que tenho visto muito repetido: “Não se pode matar uma ideia cujo tempo chegou”.

Referências bibliográficas

António, Lauro. 2001. *Cinema e Censura em Portugal*. Lisboa: Museu República e Resistência. 2.ª edição.

Areal, Leonor. 2011. *Cinema Português – Um país imaginado*, Vol. II, Lisboa: Ed. 70.

Cabrera, Ana, org. 2013. *Censura Nunca Mais! A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Aletheia.

Chomsky, Noam e Herman, Edward S. 1988. *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. New York: Pantheon Books.

Piçarra, Maria do Carmo. 2011. *Salazar vai ao Cinema II*. Lisboa.

S. A. 1922. “O Banqueiro Anarquista”. *Contemporânea*, nº1, Lisboa, Maio.

Sperber, Dan. 1996. *La Contagion des Idées*. Paris: Odile Jacob.

Torgal, Luís Reis, org. 2001. *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates.

Vieira, Patrícia. 2011. *Cinema do Estado Novo – A encenação do Regime*. Lisboa: Colibri.

Fontes

Actas e relatórios da Comissão de Censura e existentes no fundo do “SNI Secretariado Nacional de Informação 1929/1974”, Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Disponível em <http://digitalq.dgarq.gov.pt/details?id=4314203>.

A PROBLEMÁTICA RECEÇÃO DE FILMES 'ANTIGUERRA' DOS ANOS 60/70 EM PORTUGAL

Gerald Bär¹

Resumo: Esta pequena retrospectiva sobre a receção problemática de vários filmes rotulados 'antiguerra'² e produções que tematizam a revolta estudantil no final dos anos 60 baseia-se no meu artigo 'The Subversive and the Sublime: Aspects of the British, German and Portuguese Critical Reception of 'Anti-War' Films in the Aftermath of May '68', publicado no livro *Plots of War. Modern Narratives of Conflict* (org. Isabel Capeloa Gil e Adriana Martins, 2012). A minha abordagem junta intencionalmente duas temáticas e dois géneros cinematográficos, porque os filmes sobre a juventude rebelde escolhidos apresentam em muitos casos também atitudes 'antiguerra' direcionadas contra a geração dos pais que foi responsável pelos conflitos armados.

Palavras/chave: Filmes "antiguerra", Censura, Receção em Portugal, Estetização da violência.

Contacto: gbar@uab.pt

O estudo analisa publicações em revistas portuguesas e aborda problemas da estetização cinematográfica da violência, o seu potencial subversivo e sobretudo a censura. O foco incide sobre produções como *If...* (Lindsay Anderson, 1968), *Alice's Restaurant* (Arthur Penn, 1969), *Oh! What a lovely War* (Richard Attenborough, 1969), *M*A*S*H* (Robert Altman, 1970), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), *The Strawberry Statement* (Stuart Hagmann, 1970) e *Catch 22* (Mike Nichols, 1970).

¹ Gerald Bär obteve o *Magister Artium* na Albert-Ludwigs-Universität Freiburg (Alem.) e doutorou-se na Universidade Aberta onde ocupa o lugar de Professor Auxiliar, cf. <http://orcid.org/0000-0002-3948-2153>.

² Pode-se considerar estes filmes um subgénero ambíguo de filmes de guerra. Na época em questão várias destas películas não passaram a censura portuguesa, como por exemplo *Assim nascem Heroes* (*Too late the Hero*, Robert Aldrich, 1970). Justificação em 16 de outubro de 1970: "O filme, todo ele passado em ambiente de fortíssimo stress psicologico, tendo a influencia no sentido da criação dum sentimento de horror à guerra. No momento presente julga-se não oportuna a sua exibição" (SNI/IGAC, cx. 358, proc. 938/70). Cf. para esta temática o artigo de Jorge Vaz Pereira (1959, 1-9).

O ponto de partida da investigação levantou uma certa reticência minha perante a investigação do tema, por várias razões: um determinado fascínio por cenas de violência como, por exemplo a explosão em camara lenta no fim de *Zabriskie Point*, o inerente conflito entre categorias morais e estéticas e, num segundo plano, a falta de estatísticas sobre os números dos espectadores na época e a escassa informação sobre a reacção dessas audiências.

Uma vez que estas películas americanas não foram dobradas nem censuradas nas ilhas britânicas, foi nestas regiões da Europa onde se estrearam e onde foram pela primeira vez criticamente apreciadas em revistas como *Sight and Sound*, *Movie* ou *films and filming*.

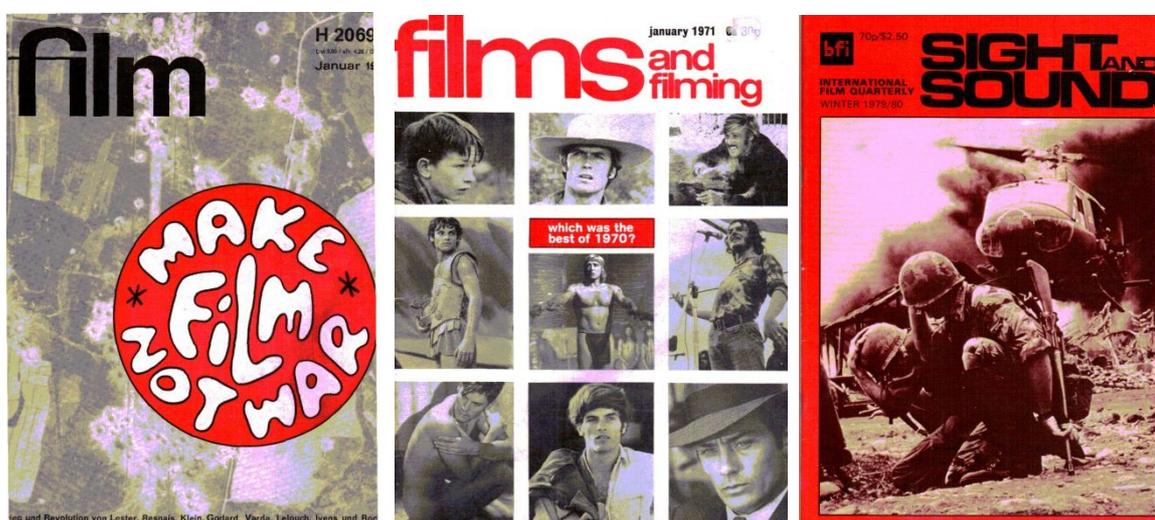


Fig 1 - Capas das revistas *Film*, *Films and Filming* e *Sight and Sound*

Obviamente, a sua recepção em Portugal antes do 25 de Abril ou na Alemanha dividida do pós-guerra foi mais complicada.

Só para dar um exemplo: *The Strawberry Statement*, de Stuart Hagmann (1970), um filme relativamente desconhecido em Portugal, não entrou no circuito comercial na Alemanha ocidental até 1976, mas foi um dos poucos filmes norte-americanos divulgados e apreciados pela crítica marxista da RDA.



Fig. 2 - *The Strawberry Statement*: RDA (1973); RFA (1976)

Semelhante a *Alice's Restaurant* e *Zabriskie Point* este filme não assume a sua posição 'antiguerra', mostrando o absurdo em campo de batalha, como acontece em *MASH* e *Catch 22*. *The Strawberry Statement* retrata o ambiente pós Maio de '68 na sociedade norte-americana, sobretudo a contestação contra a guerra no Vietname no âmbito universitário.

No final dos anos sessenta as bilheteiras nos Estados Unidos e no Reino Unido ainda tiveram grandes lucros com filmes de acção que evocaram a causa justa da segunda guerra mundial, glorificando os seus heróis, por exemplo: *The Dirty Dozen* (Aldrich, 1967), *Where Eagles Dare* (Hutton, 1968) ou *Battle of Britain* (Hamilton, 1969).

A *Pictorial History of War Films* de Clyde Jeavons, uma tentativa para estabelecer um cânone, publicada em 1974, dedica relativamente pouco espaço a filmes, como *Catch 22* ou *M*A*S*H*. O comentário do autor começa com a alerta ao seu cinismo inerente, não distinguindo entre filmes de guerra e 'antiguerra':

Latterly, cynicism has become a prime ingredient of the American war film. First used in any appreciable quantity by Stanley Kubrick in *Dr Strangelove ...*, it has since become the dominating flavour in such films as Robert Altman's *M*A*S*H* (1969), Mike Nichols's *Catch 22* (1970), and Robert Aldrich's *Too late the Hero* (1970) (Jeavons 1974, 240-241).

Esta introdução reprovadora não surpreende. Após o declínio do sentimento antiguerra ou pacifista durante os anos que antecederam a segunda

Guerra mundial, o nacionalismo teve um papel fundamental na formação da ideia que a guerra era um mal inevitável e necessário. Também havia uma forte motivação ideológica para aceitar um conflito armado, expresso na retórica antifascista e, em termos culturais, para salvar a 'civilização ocidental' – um sentimento de *justa causa* que continuou a determinar a perspectiva das gerações dos vencedores, apesar dos horrores experienciados. É quase impossível substituir narrativas que dão sentido a quem lutou e sofreu durante a guerra por narrativas sobre o seu absurdo (cf. *Catch 22*, *M*A*S*H*). Serão rejeitadas pelas pessoas que acreditam que participaram numa guerra justa. Além disso, os meios estéticos aplicados nas várias tentativas de desconstrução cinematográfica podem ser mal-interpretados em contextos culturais de países diferentes.

Mas no final dos anos sessenta, filmes 'antiguerra' e sobre a revolta estudantil tiveram como grupo alvo a geração que já não participou activamente na segunda guerra mundial. Frequentemente estas produções foram acompanhadas por uma banda sonora alusiva, com canções que comentavam a acção (*Alice's Restaurant*, *M*A*S*H*, *The Strawberry Statement*, *Zabriskie Point*).

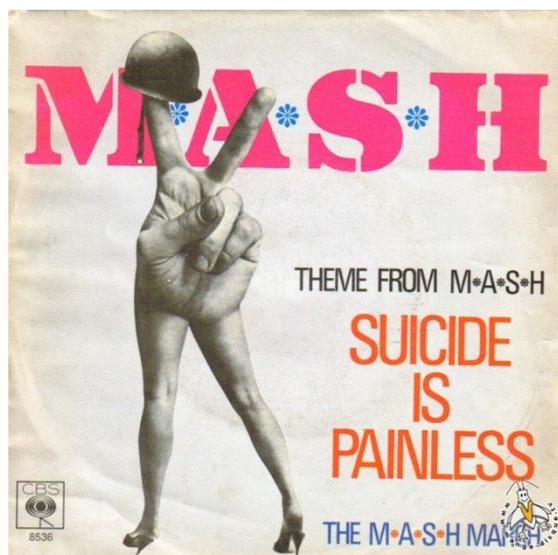
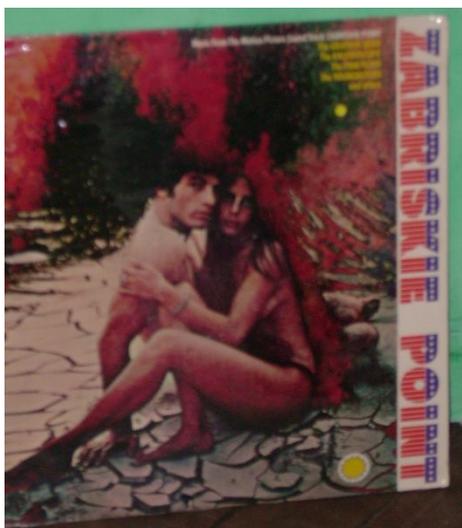


Fig. 3 - Capas das bandas sonoras de Zabriskie Point e MASH.

Filmes frontalmente polémicos contra a guerra não atraíram grandes audiências nos Estados Unidos e no Reino Unido, mas quando a mensagem foi transmitido com humor, mesmo humor macabro, o resultado era diferente. Em

1970 *M*A*S*H* chegou ao segundo lugar na bilheteira, com 82 milhão de Dólares de lucro. Desde *Dr Strangelove* (Kubrick, 1964) e *How I Won the War* (Lester, 1967), os assim chamados 'anti-war' films assumiram uma atitude provocadora, antimilitarista e antiburguesia, que esteticamente já tinha atingido um ponto alto em 1963 com *Les Carabiniers* de Jean-Luc Godard.

No final da década o seu efeito foi posto em questão, não só a nível moral, mas também em termos sociológicos, políticos e estéticos. Tanto o género de filmes de guerra, como os meios de representação dos filmes 'antiguerra' foram criticamente analisados. (cf. O artigo de Ernst Wendt (RFA) "fuck for peace." *Film*, Jan. 1968)

Enquanto o heroísmo foi alvo de ridicularização, a percepção da guerra, transmitida através da sua visibilidade e reprodução permanente no ecrã, ficou suspeita – mesmo visto de uma perspectiva pacifista.

Em *Pierrot, le Fou* (1965) de Godard e mais tarde em *Zabriskie Point* de Antonioni a Guerra não tem presença visível, mas audível através de transmissão de rádio – um distanciamento intencional destes realizadores contra as imagens glorificadoras nas *newsreels*.

A Recepção no Reino Unido e nas duas Alemanhas

Nesta altura, a receção de filmes antiguerra e sobre a revolta estudantil não foi muito entusiástica na revista Britânica *Sight and Sound*. Na sua análise de *How I Won the War* a crítica Penelope Houston compara o filme com o paradigmático *Les Carabiniers*:

Godard chose to make a simple statement with almost baffling directness; Lester's equally simple statement is complicated through technical indirection. Characteristically, Godard's point was not that war is horrible (that we might take for granted) but that it is an ultimate in brutish stupidity. Lester pins the brutish stupidity, as it were, on to the adulatory combat movies, the anti-war films which get caught up in their own heroics. To do so, he goes back to square one: war is horrible. But the net effect of *How I Won the War* is that it's not so much directly anti-war, as anti other war movies (*Sight and Sound* 1967, 202).

Nem John Lennon no papel de um soldado pode evitar o fracasso nas bilheteiras desta comédia absolutamente séria. O efeito didáctico que o realizador pretendia alcançar através da desconstrução de filmes antiguerra que ainda apresentam a guerra de uma maneira racional, é questionável. Para a

maioria dos espectadores a aplicação da técnica Brechtiana de alienação resultou em confusão e não criou uma distância crítica da acção.

Não só desde Woodstock é que produções cinematográficas incluíam mensagens musicais conta a guerra. Em *Alice's Restaurant* (1969), filme baseado num 'talking blues' de Arlo Guthrie, o cantor mostra como se evita ser recrutado para Vietname. A utilização cínica da canção popular "We'll meet again ..." (em *How I won the War*), a ironia de "Suicide is painless" (em *M*A*S*H*) ou "The End" (em *Apocalypse Now*) deram avisos claros aos espectadores de língua inglesa.

Todavia, em vários países (por exemplo na Alemanha) estas canções não foram legendadas e poderão não ter produzido o efeito desejado. Em combinação com as imagens apresentadas o efeito pode tornar-se pelo menos ambíguo ou até contraprodutivo, como vamos ver. Na Alemanha, os estudantes que entendiam e apreciavam as canções de teor antiguerra foram alertados por Theodor W. Adorno³ contra a expressão de sentimentos antiguerra na música pop, porque esta tornava a atrocidade consumível.

No seu artigo de 1971 "Ein Anti-Kriegsfilm ist noch kein Anti-Kriegsfilm" [um filme antiguerra ainda não é um filme antiguerra], Michael Radke afirma que seria mais fácil carregar imagens com mensagens antiguerra, do que sons (marchas, espingardas, gritar ordens). No seu reparo sobre a utilização de música no género de filmes de guerra observa o aproveitamento irónico de canções em *Catch 22*. Radke sugere a impossibilidade de produzir filmes "antiguerra", porque implicitamente legitimam qualquer filme sobre a guerra, utilizando a guerra como pano de fundo para um modelo de paz que raramente é explicado. Consequentemente, na mente do espectador a guerra não é associada com o mal a evitar, mas fica como facto inalterável. Em produções como *Dr Strangelove*, *How I Won the War* e *Catch 22*, Radke critica a falta da

³ "Ich glaube allerdings, daß Versuche, politischen Protest mit der *Popular Music*, also der Unterhaltungsmusik zusammenzubringen, deshalb zum Scheitern verurteilt sind, weil die ganze Sphäre der Unterhaltungsmusik - auch wo sie irgendwie modernistisch sich aufputzt - so mit dem Warencharakter, mit dem Amusement, mit dem Schielen nach dem Konsum verbunden ist, daß also Versuche, dem eine veränderte Funktion zu geben, ganz äußerlich bleiben. Wenn also dann Irgendjemand sich hinstellt und auf eine im Grunde doch schnulzenhafte Musik irgendwelche Dinge darüber singt, daß Vietnam nicht zu ertragen sei, dann finde ich, daß gerade dieser *Song* nicht zu ertragen ist. Weil er, indem er das Entsetzliche noch irgendwie konsumierbar macht, schließlich auch daraus noch etwas wie Konsumqualitäten herauspreßt!"
(<http://www.video4viet.com/watchvideo.html?id=UdmAAUXasXE&title=Adorno+About+Beckett+And+The+Deformed+Subject/>). Acedido em 08/08/2009.

reflexão sobre o género. Lamenta que os seus realizadores não tiveram consciência que o efeito de imagens contra guerra é neutralizado. Declara a inexistência de imagens contra a guerra, uma vez que a função das imagens é transferir o estranho para o conhecido, para diminuir o horror, em vez de o aumentar. Seguindo a sua argumentação, metáforas sempre pretendem estabelecer uma ordem, criar mitos que representam, e ritos que estabilizam esta ordem.⁴

A melhor publicidade para *M*A*S*H* de Robert Altman foi fornecida pela US Army e Air Force, que proibiram a exibição do filme nos seus cinemas. No Reino Unido esta "hilarious, blasphemous black comedy" recebeu críticas muito favoráveis, sendo considerado por Jan Dawson (*Sight and Sound*) um dos filmes mais divertidos de todos os tempos ("probably one of the most irreducibly funny films ever made", *Sight and Sound* 1970, 161-162). Outro crítico levanta o problema do subgénero, comparando a película com *Catch 22*:

People have been debating for months whether *M*A*S*H* is really an anti-war movie, but there should be no doubt at all about the intentions of Mike Nichols' bleak film of *Catch 22* (Paramount). It is ironic that of the two films *M*A*S*H* seems more indebted to Joseph Heller's novel; the screwball black comedy that is Heller's trademark is central to the conception of *M*A*S*H*, but it plays a relatively minor part in the film of *Catch 22* (Steven Farber 1970, 218).

De facto, Mike Nichols não conseguiu satisfazer as expectativas criadas com *The Graduate* (1967). *Catch 22* foi considerado um fracasso, tal como *The Strawberry Statement*, apesar da sua banda sonora apelativa. Inicialmente, também *Zabriskie Point* de Antonioni foi condenado na *Time* e na *Newsweek* magazine que alegaram uma pobreza intelectual do filme em combinação com um desconhecimento dos Estados Unidos por parte do realizador - uma exploração cínica do mercado juvenil.

Evocando a posição de Antonioni cuja intenção não foi de explicar a América, no sentido de uma análise social, Julian Jebb de *Sight and Sound*

⁴ "... die Hersteller und Produzenten solcher Filme verwenden zu wenig Reflexion auf das Genre, mit dem sie umgehen wollen; sonst nämlich müsste ihnen aufgegangen sein, dass sich Bilder gegen den Krieg in ihrer Wirkung stets selbst aufheben. Es gibt keine Bilder gegen den Krieg, denn Bilder sind darauf aus Fremdes in Vertrautes umzuwandeln, Entsetzen abzubauen, statt zu potenzieren. Metaphern wollen immer Ordnung stiften, Mythen schaffen, die diese Ordnung repräsentieren, Riten, die sie stabilisieren" (Radke 1971, 16).

defende a abordagem poética do filme contra as “simplicidades de *Easy Rider*” e contra a “ironia e charme de *Alice’s Restaurant*”:

... because each of them is a polemical film in one way or another; and *Zabriskie Point* is offensive precisely because it is not polemical and yet suspect because it is intelligent and beautiful. [...] The more you search for a message, the more obstinately will the structure and the poetry of the film elude you (Jebb 1970, 126).

Por outro lado, Robin Wood num artigo na revista *Movie*, também critica precisamente a “vazia beleza estética” de *Zabriskie Point* comparado com *Alice’s Restaurant*: “The film itself is, in the last resort, not unlike Rod Taylor’s house: as beautiful, superfluous and dehumanised” (Robin Wood 1970-71, 23).

Mesmo assim, a revista *Films and Filming* (Jan. 1971) considerou este trabalho de Antonioni como a melhor realização e *M*A*S*H* como a melhor comédia e adaptação literária do ano 1970 (*Films and Filming* 1971, 43-46).

A Recepção em Portugal

Após a implementação da comissão para a censura de teatro e cinema em Maio de 1945, o cinema em Portugal tinha dupla função educacional, como ilustra o título de um artigo publicado por Luís de Pina em 1963: “Educação pelo Cinema e para o Cinema”. Foi impossível evitar os mecanismos de censura e autocensura, não só para a produção nacional, mas também para a divulgação comercial de filmes estrangeiros por parte das distribuidoras. O conflito de interesses económicos e políticos ficou instalado, causando uma estranha dinâmica entre as expectativas criadas no público pela imprensa, as tentativas das distribuidoras de satisfazer estas expectativas e a atuação da censura. A relutância crescente das distribuidoras estrangeiras de fazer negócios com as suas congéneres portuguesas adveio de problemas contratuais sobre filmes que não passaram a censura e a implícita falta de pagamento das verbas acordadas pela sua exibição prevista.

A 27 de Setembro de 1968, Salazar confirmou que as “mentiras e ficções e os receios de algum modo injustificados acabam por criar estados de espírito que constituem uma realidade política.” – “Em política, o que parece é.” – “De um ponto político só existe aquilo que o público sabe que existe.” (Meyer-Clason 2013, 47). Nos últimos cinco anos do Estado Novo esta situação não se alterou significativamente, nem para instituições como o Goethe-Institut de

Lisboa – antes pelo contrário. A censura impediu a apresentação de temas políticos, como o Maio de '68, filmes 'antiguerra' ou a literatura de autores como Bertolt Brecht e Peter Weiss (cf. *Ibidem*). Já em 1968 foi proibida a exibição de filmes mudos alemães previstos para uma retrospectiva: *Lucrezia Borgia* (R. Oswald, 1922), *Die Weber* (F. Zelnik, 1927) e *Alraune* (H. Galeen, 1928).

Além da hipersensibilidade política exigida pelo ofício, os censores tiveram o 'prazer' de mandar cortar cenas de nudez, ou de homossexualidade (como por exemplo em *Midnight Cowboy* de John Schlesinger, 1969). Este trabalho intelectualmente e estruturalmente exigente serviu para a afirmação dos valores do regime totalitário ("A bem da Nação"), contra os interesses económicos das distribuidoras dos filmes,

A apreciação dos processos implicava uma boa formação geral e o conhecimento de línguas para comparar as legendas com os textos falados. Os censores podiam optar entre formulações vagas, defensivas com frases pré-concebidas e análises austeras, diferenciadas, sempre dependente das suas próprias ambições e convicções políticas.⁵ Nos seus comentários e justificações a situação política de Portugal, nomeadamente o regime ditatorial e a guerra colonial foram tratados com delicadeza. Com o afastamento de influências estrangeiras nefastas sobre a juventude da pátria, pretendia-se evitar conflitos intergeracionais e atitudes pacifistas, ou seja o contágio das ideias (cf. Sperber 1996).

Apesar dos trajes, praxes e tunas tradicionais que muitos estudantes portugueses ainda apreciam no século XXI, as revoltas estudantis de Maio de '68 tiveram algumas repercussões no Estado Novo, como mostram, por exemplo os protestos de estudantes em Lisboa e 'os contestas' de Coimbra em 1969:

⁵ Cf. o filme premiado com um Oscar *A Vida dos Outros* (*Das Leben der Anderen*, Donnersmarck, 2006) que mostra aspetos da controle de expressão artística na RDA.

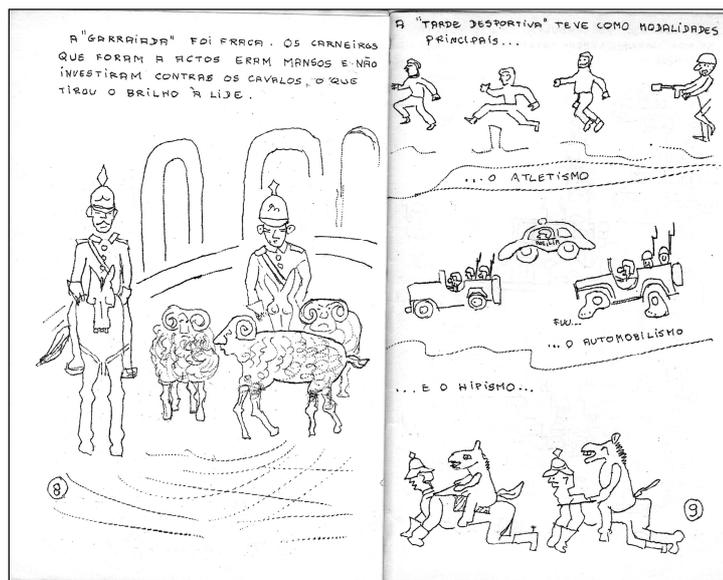


Fig. 4 - Folheto subversivo "Queima das Fitas junho 1969 Coimbra"

Também as Publicações *Dom Quixote*⁶, cuja serie 'cadernos de cinema' tinha sido lançada em 1968, trouxeram uma nova atitude crítica, sobretudo quando o nº 7 (Out. de 1969) escolheu 'Censura e Cinema' como título. Embora a situação em Portugal não tenha sido abertamente debatida, a pequena antologia no final do volume (org. Carlos Araújo) alerta para um total de 145 filmes proibidos entre 1964 e 1967:

... entre os filmes aprovados, houve 695 que sofreram cortes de maior ou menor extensão. Refere-se também o facto de 29 dos filmes proibidos terem sido autorizados em Angola e Moçambique (*Censura e Cinema* 1969, 209).

No seu estudo *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema* (1977) Eduardo Geadá junta um quadro elucidativo sobre as películas proibidas e aprovadas com cortes entre 1964 e 1973⁷ e explica as várias leis e formas de censura, incluindo a autocensura das distribuidoras. Estas companhias não importavam filmes que provavelmente iriam reprovar, ou omitiam diálogos potencialmente controversos. Por exemplo no caso de *The Strawberry Statement* não há registo de pedido para a sua importação ou exibição.

⁶ Cf. *Cadernos D. Quixote* nº 7: *Que Futuro para o Vietname?* (Julho de 1968); nº 11: *A Revolução de Maio em França* (Novembro de 1968), com artigos traduzidos de Jean-Paul Sartre, Daniel Cohn-Bendit, Henri Lefebvre, etc. e também nº 18: *Black Power Poder Negro*.

⁷ Entre 1964 e 1967 145 filmes (11%) foram proibidos e 693 (53%) foram exibidos com cortes; entre 1971 e 1973 123 filmes (quase 15%) foram proibidos e 352 (44%) foram exibidos com cortes (cf. Geadá 1977, 210).

Tendo sido autorizada a revisão de filmes proibidos, solicitada numa exposição que a União de Grémios dos Espectáculos apresentou em Novembro de 1968, as distribuidoras elaboraram uma lista de 121 filmes para reapreciação. Mesmo assim, a maioria dos filmes em questão neste estudo só entraram no circuito comercial dos cinemas após o 25 de Abril de '74 – alguns nunca foram exibidos nos cinemas portugueses.

Durante os conflitos coloniais o debate sobre violência e guerra no ecrã tinha de ser confinado a um espaço público restrito. Segundo Geada a partir de meados dos anos sessenta surgiram críticos em algumas revistas culturais e em jornais diários, dispostos a lutar “por um cinema esteticamente consequente e socialmente comprometido” (Geada 1977, 98).

No artigo ‘Cinema e violência’ (baseado no programa 394 e 396 do Clube de Cinema de Coimbra), publicado em Janeiro de 1969 pela revista *Vértice*, o assunto é abordado através de uma camuflagem filosófica. Menciona timidamente tendências políticas atuais nas quais deteta “um falso conceito de revolução permanente”, que é imediatamente posto de lado pelo implícito “certo ‘gauchisme’ de Cohen [sic] Bendit a Régis Debray” (*Vértice* 1969, 61).

Sendo assim, não surpreende que o filme analisado neste contexto seja *Johnny Guitar* de 1954, realizado por Nicholas Ray.

As produções mais recentes e potencialmente polémicas só entraram no circuito do cinema comercial após a Revolução do 25 de Abril: *M*A*S*H* em Setembro de 1974, *If ...* em Novembro de 1974, *Catch 22* em Maio de 1975, *Zabriskie Point* em Abril de 1978 e *The Strawberry Statement* em Março de 1984. Alguns dos filmes em questão, como *How I Won the War*, *Oh! What a lovely War* e *Alice's Restaurant* não foram exibidos nos cinemas portugueses, mas chegaram a ser emitidos na televisão.⁸

Na Torre do Tombo ficam guardados os processos sobre os filmes examinados juntos em caixas de cartão; alguns já desapareceram. Abrindo a caixa com a designação SNI / IGAC, 473 encontramos, por exemplo as atas sobre *If ...* e *Weekend*, entre outros. Embora a produção de *If ...* tenha

⁸ Estreias Portuguesas: *Week-End*, Setembro de 1974, Festival de Cinema da Figueira da Foz; *M*A*S*H*: Londres, 17/09/1974, Filmes Castello Lopes; *If (Se)*: Apolo 70, 08/11/1974, Lusomundo; *Catch 22 (Artigo 22)*: Apolo 70, 16/05/1975, Sonoro; *Zabriskie Point (Deserto de Almas)*: Satélite, 28/04/1978, Filmes Castello Lopes; *The Strawberry Statement (Morangos Amargos)*: Hollywood 1, 23/03/1984, Filmes Castello Lopes. Este último filme de 1970 nunca foi apresentado a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos na altura.

coincido com as revoltas estudantis, o tema do filme é a violência implícita na sociedade civilizada, evidenciada no sistema de ensino das escolas privadas inglesas (*public schools*).⁹ Não é invulgar o processo deste filme incluir o texto censurado das legendas em português, neste caso já traduzidas em 1969 – um investimento considerável pela distribuidora. Na sua reabertura e consequente aprovação imediatamente após o 25 de Abril, recebeu um novo número de registo (412/74).

O veredito oficial sobre *If ...* a 10 de Setembro de 1969, utilizou a fórmula estandardizada pelo Director dos Serviços de Espectáculos: “não pode ser exibido em território nacional (Continente e Ilhas Adjacentes), alegando que naquele momento o filme era “inoportuno, dado o clima que se vive na nossa universidade”. Mesmo assim, o censor reconhece que a “história tem aspectos muito positivos” implicando uma crítica válida e a existência de “alguma hipocrisia” tanto no sistema educativo inglês como no português (cf. SNI/IGAC, cx. 473, proc. 739/69).

A proibição de *Alice's Restaurant* não surpreende, pois a intenção de Arthur Penn e Arlo Guthrie era a de provocar a pequena burguesia. No dia 9 de Outubro de 1970 foi considerado um “Filme sobre “hippies”, de crítica às estruturas básicas da sociedade, como a autoridade, a magistratura, o exército etc. O ambiente em que vive o grupo apresentado com drogas, sexo, abuso de álcool etc. e as outras razões apresentadas anteriormente levam-nos a propor a não autorização da importação” (SNI/IGAC, cx. 358, proc. 1010/70).¹⁰

Todavia, o sucesso que estes filmes obtiveram em cinemas e festivais no estrangeiro foi registado e frequentemente comentado, confiando em artigos franceses, como no caso de *Zabriskie Point*. Já 1968, a *Vértice* (vol. XXVIII, Nº 301-3, p. 899) tinha anunciado que *Zabrisky Point* [*sic*] iria ser um “presente político de Antonioni” que “constituirá o seu filme mais comprometido”. Em Abril de 1970, a revista *Celuloide* reportou reacções durante a estreia deste

⁹ “Entretanto, os conflitos académicos são igualmente vedados, como por exemplo no caso de *The Explosive Generation* [1961], de Buzz Kulic: «O conflito entre as autoridades académicas e os estudantes, que é um dos temas deste filme, impede, nesta oportunidade e atendendo aos acontecimentos recentes, que se dê um voto favorável à importação do filme»” (António 1978, 104).

¹⁰ O parecer do segundo censor (16/10/1970) confirmou o veredicto: “Trata-se de uma crítica dissoluta e destrutiva às estruturas da sociedade actual sob a forma da troça mas intencional. Concordamos inteiramente com a reprovação” (SNI/IGAC, cx. 358, proc. 1010/70).

filme em Nova Iorque, citando Philippe Labro, correspondente de um jornal francês:

A propósito, Philippe Labro, correspondente nos Estados Unidos de um grande jornal francês, escreve: «Antonioni dá-nos com esta pintura, ao mesmo tempo sublime e pessimista da América, uma obra que completa os mais recentes filmes «yankees» dos últimos anos. Está tudo ali, quer dizer os novos temas dum cinema que se tornou adulto e francamente contemporâneo: um pouco de droga um certo humor, muita violência, muitíssimo sexo. E a par de tais ingredientes estão patentes o absurdo e a beleza da época que vivemos, a incompreensão e o contraste entre as aspirações duma juventude revoltada e dum capitalismo deprimente». Há quem pretenda ver na reacção da crítica a dureza de um retrato que não procurou atenuar os traços mais desagradáveis. Mas o público, finda a projecção fica nos seus lugares, esmagado pela visão deste mundo estranho e alucinante, e aplaude demoradamente o espectáculo (*Celulóide*, 1970, 15-16).

Posicionando a obra de Antonioni na tradição de filmes recentes sobre a América (Kagan 1982), esta citação transmite uma impressão positiva do filme. O crítico português adopta a apreciação, louvando a sua fotografia, realização e edição. Em Julho de 1970, a revista coimbrese *Vértice* (318) publicou uma retrospectiva extensa da obra de Antonioni, referindo comentários do realizador sobre *Zabriskie Point* nos quais considera a revolução uma experiência interessante:

De «*Zabriskie Point*» (1969), o seu recente filme rodado nos E.U.A. ainda desconhecido entre nós, mas já anunciado, disse Antonioni: «o filme estará ligado a acontecimentos correntes. Trabalho melhor com um assunto em estado de contínua mudança, e o mundo inteiro está a experimentar uma revolução: movimentos extraordinários de grande vitalidade estão a emergir na América e noutros países» (*Vértice* 1970, 510).

O seu “compromisso moral e político mais visível” nesta produção foi demasiado óbvio para uma exibição nos cinemas do Estado Novo.

Zabriskie Point foi considerado “inconveniente no momento actual”.¹¹ No dia 10 de Abril de 1970, o censor responsável Pedroso de Almeida, justificou a sua sentença com a revolta juvenil nas primeiras partes do filme e com a destruição da civilização na última parte. Acrescentou que as cenas “pornográficas” na oitava parte poderiam ser facilmente eliminadas (António 1978, 255).

¹¹ Comentário da censura: “O tema do filme – a revolta da juventude numa América do Norte que atingiu um nível industrial que não responde aos seus anseios – leva-nos a considerá-lo inconveniente no momento actual” (António 1978, 103).

Apesar disso, a companhia distribuidora Filmes Castello Lopes, recorreu ao ofício nº 1045/70 e solicitou uma reexaminação do caso “Destino Zabriskie” no dia 27 de Abril de 1970, sublinhando o sucesso mundial do filme e a fama do seu realizador. Sem sucesso propôs a exibição do filme num espaço restrito para intelectuais interessados na problemática da decadência na América, insinuando a sua falta de atração “para as grandes massas” (Cf. *Ibidem*, 256).

Em Outubro de 1970, Evaristo de Vasconcelos, colunista de críticas cinematográficas da revista *Brotéria*, divulgou um artigo mais arriscado, intitulado ‘Filmes que ca não vimos’. Com ironia comenta o isolamento cultural de Portugal:

Julho – a – Agosto – ponte larga, deserta. Longa. Nada costuma acontecer. Nada aconteceu desta vez também. Para não falar de coisas faladas (em cinema precoce é a velhice) porque não curiosar o que se passa para além deste Jardim da Europa e talvez nunca venha aqui a passar-se por não o admitir o nosso – estilo – de – vida que, o mesmo é dizer, a – suavidade – dos – nossos – costumes? Falar-lhes-emos hoje de algumas obras recentes de que por aí se fala porque têm de quê, notáveis sob um ou outro ângulo, algumas mesmo caindo na bilheteira como pedra em formigueiro: fulminantes, inesperados êxitos comerciais” (*Brotéria*, 1970/10, 349).

Em nota de rodapé acrescenta: “Algumas apenas. Levar-nos-ia longe falar de *Z*, *L’Aveu* (Costa-Gavras), *Tristana* (Buñuel), *António das Mortes* (Glauber Rocha), *Adalen 31*, *Mash*, e tantas outras” (*Ibidem*).

Posteriormente, Vasconcelos analisa *Andrei Roublev* (1966) de Tarkowski e *Woodstock* (1970) de Wadleigh que também foi reprovado, tal como *More* (1969) e *La Vallée* (1972), ambos de Barbet Schroeder e com banda sonora dos Pink Floyd.

Em Fevereiro de 1972 também Duarte Vieira do jornal *Vida Mundial* lamenta “não termos visto certas obras consideradas importantes”. Mas não consta nenhum filme de ‘antiguerra’ ou sobre a juventude inquieta entre as obras que menciona neste contexto. Todavia, Duarte Vieira elabora outra lista de obras cinematográficas dispensáveis:

Entre os filmes mais inúteis ou falseatórios de 1971, lembramos: “*Love Story*”, “*Ruptura*”, de Claude Chabrol; “*Coisas da Vida*” e “*O Estranho Caso do Inspector Max*”, de Claude Sautet; “*A confissão*” de Costa Gravas, e o “*O Soldado Azul*”, de Ralph Nelson (Vieira 1972, 54).

Os dois últimos filmes desta lista negra são de teor político explícito, e especialmente o Western "*O Soldado Azul*" (*Soldier Blue*, 1970), cujas cenas de chacina de índios indefesos foram comparadas noutros países¹² com os massacres de civis no Vietnam, ficou desacreditado.

Em Portugal, não só filmes sobre a juventude rebelde foram proibidos, tal como o clássico *Rebel without a Cause* (1955) de Nicholas Ray, mas também comédias 'antiguerra'. Por exemplo: *What Did You Do in the War, Daddy?* (1966) de Blake Edwards e *Oh! What a lovely War* (1969) de Richard Attenborough.

No seu estudo fundamental sobre cinema e censura em Portugal, Lauro António cita vários comentários justificativos de censores que localizam o perigo pelo regime autocrático nas representações humorísticas e irónicas:

... *Oh! What a lovely War*, de Richard Attenboroug [sic] é impedido de ser visto entre nós porque, «apesar de ser apresentado como uma farsa, é um líbelo cruel contra a guerra». Juntamente com o ódio ao pacifismo e conseqüente ao antimilitarismo, procura-se salvar as «virtudes militares». Em *The Hill*, de Sidney Lumet, «as situações apresentadas criam um desrespeito completo pela hierarquia militar e até, em certos aspectos, ódio ao exército». De *King and Country*, de Joseph Losey, diz-se: «Num povo como o nosso, em que há o culto pelas virtudes militares, este filme seria sempre, (...) de reprovar. Mas na actualidade, mais do que nunca, dada a guerra que temos que sustentar pela sobrevivência da Pátria» (António 1978, 99-100).

Segundo o relatório da censura datado 20 de Novembro de 1969 *Oh! What a lovely War* foi banido por ser um filme contra a guerra. Uma semana depois acrescentou-se uma justificação mais explícita:

Reprovamos o filme, pois que apesar de ser apresentado como farsa, é um líbelo cruel contra a guerra. O pacifismo e o derrotismo que dele resultam à evidência desaconselham a sua apresentação entre nós, pois que as famílias com soldados em África ficariam terrivelmente deprimidas com a permanente sugestão (dada ao longo de todo o filme) de (?) nas frentes de batalha e com a frequente afirmação de que não há nenhum Ideal que justifique o sacrifício. Não deve, pois, consentir-se a importação (26-XI-1969) (António 1978, 248).

¹² Na RDA que costumava criticar as cenas violentas e de terror das produções de Hollywood, a violência brutal deste Western foi apreciada como "naturalista". Uma citação das palavras do próprio realizador, emprestada da *Frankfurter Rundschau* (RFA), serviu como justificação: "If the film shocked you, it was my intention. I tried to show the true face of war" (cf. *Prisma*, 3, 202-3).

Na sua edição de Outubro de 1970 (nº 321, 745), a revista *Vértice* condenou *M*A*S*H* alegando que o Grande Prémio do Festival de Cannes foi atribuído “ao filme que melhor responde aos critérios artísticos dos banqueiros, dos especuladores, e dos mercadores da moda”. Esta opinião baseia-se na tradução de um texto da autoria de Nadine Sail, diretora da revista marroquina *Cinema 3*.

Segundo Lauro António (1978, 47), os jornais públicos foram impedidos de mencionar *M*A*S*H*, pois tinha causado uma polémica interna. No dia 10 de Fevereiro de 1971, o filme foi autorizado pela Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, para adultos, maiores de 17 anos, em exame prévio, com cortes que visavam sobretudo conteúdos sexuais. Esta decisão foi comunicada ao gerente da FOX FLMES LD^a pelo Chefe da Repartição (Lisboa), Manuel Henriques da Silva, numa carta datada de 12/02/1971, que indica “os seguintes cortes:

- a) redução da cena entre o Burns e a Major, cerca da leg. 348; [o artigo foi corrigido manualmente de ‘o’ para ‘a’ uma vez que o filme subverte ‘gender expectations’: a Major é uma mulher]
- b) redução e desaparecimento dos sons da cena que decorre da legenda 374 a 387;
- c) redução da cena que decorre entre as leg. 574 a 586.”

Já no dia 16 de Março, esta deliberação foi revogada para exhibições “em território metropolitano (Continente e Ilhas Adjacentes)”, pelo ofício nº 705/71 DSE/EV. A base justificativa para esta interdição foi sem dúvida uma segunda análise, focando os aspetos subversivos antimilitaristas e ‘antiguerra’ em *M*A*S*H*. Com indignação, a distribuidora FOX FILMES LD^a alerta numa carta de 7 de Setembro de 1971 para várias irregularidades no processo da avaliação:

Como justificação havia o estado de guerra em que nos encontramos envolvidos, tendo-nos até sido afirmado que o filme não tinha sido aceite no Egipto e em Israel, pela idêntica situação (SNI/IGAC, cx. 473, proc. 102/71).

Outra carta junta ao processo da autoria de J.L. Rubin da companhia CENTFOX / Paris (22/4/1971) serviu para comprovar que *M*A*S*H* passou tanto pela censura israelita, como pela egípcia, e foi exibido nestes países: “As far as I know, there is no territory in the world where the Picture has been banned”.

O gerente holandês da Fox Filmes em Lisboa alega ainda que “o filme foi normalmente exibido em Moçambique e em Luanda encontra-se actualmente em exibição, já na 5ª semana ...”. De facto, a publicidade no jornal *Delegação do 'Notícias' / Beira* tinha anunciado a sua exibição no cinema 'Scala' para maiores de 17 anos (27/02/1971), citando referências favoráveis da imprensa estrangeira, como o *Time Magazine*: “MASH – Começa onde outros filmes antiguerra terminam!” (sublinhado pelo censor).

Também *A província de Angola* fez publicidade pela película no dia 29/08/1971, na página 3, com um cartaz explícito, mencionando a companhia *ANGOLA FILMES*, mas não a *FOX FILMES LD*^a.

Perante esta falta de critérios coerentes ou falha de comunicação entre as diversas comissões de Exame e Classificação de Espectáculos, a distribuidora solicitou a revisão deste caso. No dia 14 Setembro de 1971, o Director-Geral da Cultura Popular e Espectáculos expõe esta situação desagradável numa carta ao Chefe de Gabinete de Sua Excelência o Ministro do Ultramar:

A Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, que conta com a colaboração de um ilustre oficial do Estado-Maior, o coronel Almeida Nave, entendeu que, nas circunstâncias actuais da vida portuguesa, o referido filme oferecia grandes inconvenientes não só para os nossos soldados como para a retaguarda (especialmente em relação às famílias dos que se encontram a combater). Esta aplicação de critérios diferentes, que nalguns casos até pode ter justificação, noutros suscita dificuldades que valeria a pena considerar devidamente (SNI/IGAC, cx. 473, proc. 102/71).

Catch 22 (Artigo 22), outro filme 'antiguerra', baseado no *best-seller* homónimo de Joseph Heller, foi proibido em 1972. Mike Nichols rodeou esta tragicomédia algo surreal após o seu grande sucesso com *A primeira noite* (*The Graduate*, 1968) que o público português também só pôde ver com cortes. A decisão que *Catch 22* não podia ser exibida em território nacional (Continente e Ilhas Adjacentes), foi confirmada no dia 17 de Abril de 1973 – um ano antes da Revolução:

Trata-se de um bom filme; mas dado o momento extraordinário que o país atravessa o tema do filme e o seu tratamento não nos parece de modo algum apropriado visto atacar os fundamentos das virtudes militares (SNI/IGAC, cx. 483, proc. 362/72).

Contudo, os Portugueses tiveram que esperar até 1975 para ver *Catch 22* e mais três anos para a obra proibida de Antonioni que em 1978 foi exibida sob o

título *Deserto de Almas*. Nessa altura um outro filme mais atual foi muito debatido devido às suas pretensões 'antiguerra' e da sua banda sonora: *Apocalypse Now* (1978) de Francis Ford Coppola.

Nos tempos pós-25 de Abril, a estética de receção mudou radicalmente em Portugal (cf. *Cineclube* 1975) mas as questões estéticas levantadas no estrangeiro em finais dos anos 60 permanecem:

- Em que medida é que o sublime pode ser subversivo? Filmes sobre a guerra, violência e destruição que captam e fascinam o espectador podem ser meios apropriados para influenciar a sua atitude contra a guerra, ou para desenvolverem uma posição crítica no sentido Brechtiano (alienação)?
- Um irónico comentário musical sobre ações militares com helicópteros (*Suicide is painless* em *M*A*S*H*; *A Cavalgada das Valquírias* de Wagner em *Apocalypse Now*)¹³ revela o cinismo, ou simplesmente reforça o fascínio estético pela beleza das imagens de destruição em câmara lenta (*Careful with that axe Eugene* de Pink Floyd em *Zabriskie Point*)?

Em 1978, o crítico da revista *Isto é Cinema* (1978, 23) considerou *Deserto de Almas* uma produção "brilantemente executada, com música inteligentemente utilizada [...] Um filme magnífico, duma actualidade assombrosa".

Todavia, o diretor desta revista, Lauro António, suspeitava que o realizador tivesse feito um filme cheio de preconceitos, provenientes da cultura europeia, ou seja italiana:

Zabriskie Point é assim, um filme de «tese», demonstrativo, falso. O equívoco resulta da conjugação de duas culturas, procurando interpretar uma com dados recolhidos noutra. É o europeu que compreendeu «Maio de 68», que filma a América dos confrontos violentos dos anos 60. Mas a verdade é que a violência americana tem raízes e explicações diferentes da violência europeia dos universitários da Sorbonne, em 68 (António 1978b, 26).

Aparentemente, a sua reavaliação em Portugal ainda está em curso, como um comentário no programa da Cinemateca Portuguesa de Abril de 2010 comprova "a "incursão americana" de Antonioni é um filme infinitamente menos saudado do que aquele que o antecedeu (*Blow Up*), mas que merece ser reconsiderado".

¹³ Compare: *Hitler über Deutschland* (1932) e o avião em que Hitler desce das nuvens até ao Reichsparteitag em Nuremberga ao som de *Die Meistersinger* (*Triumph des Willens*, Riefenstahl, 1935).



Fig. 5 - Boletim da Cinemateca Portuguesa.

Imediatamente após o fim do Estado Novo e da censura José Jorge Ramalho elogiou *If ...* que foi realizado seis anos antes do 25 de Abril: "*If* relembra «Zero em Comportamento» de Jean Vigo e o estilo da dramaturgia épica brechtiana, sendo uma obra plena de força pela atualidade do tema" (*Celulóide* 202/3, 30). Em termos ideológicos interpretação do filme por Ramalho vai mais longe que as recensões contemporâneas inglesas ou alemãs porque a sua crítica abrange a sociedade burguesa capitalista e a sua infraestrutura económica:

Anderson põe em causa a crise das instituições, ultrapassadas mas mantenedoras de uma superestrutura ideológica de ordem metafísica, ou seja invariante, alimentada pela formação de quadros humanos sucessivos portadores de uma herança classicista. A sociedade burguesa capitalista é, deste modo, criticada por não reconhecer o princípio da mutação dialéctica, viciada como se encontra de preconceitos originados na base, ou mais propriamente, na infraestrutura económica do seu *stato quo* (Ibidem).

Nem *If ...*, nem *M*A*S*H* conseguiram chegar ao topo da lista dos filmes considerados os melhores em Portugal durante o ano 1974. Esta lista foi liderada por obras mais radicais como *Week-End* de Godard e *O Encouraçado Potemkin* (1925) de Eisenstein.¹⁴ Com antevisão, a distribuidora fundada por

¹⁴ *Cineclube* 3, 9-11. Cf. também: a revista *Cinex* (nº 2, Jan. de 1975), na qual tanto *MASH* como *If...* receberam classificações medíocres de sete peritos de cinema. *Week-End* é considerado agora 'obra prima', mas tinha sido proibido em 25 de Junho de 1970 pela censura: "O filme é,

António da Cunha Telles, tinha assegurado os direitos deste filme vanguardista antes do 25 de Abril, para exibição durante cinco anos após a sua aprovação.

Comparado com a situação em Portugal, a receção de filmes 'antiguerra' no Brasil parecia ainda mais problemática durante a ditadura do regime militar (1964-1985), sobretudo na sua fase muito repressiva, em termos político-ideológicos, entre 1968 e 1974. Em Dezembro de 1968 foi estabelecida o Ato Institucional nº 5 (AI-5) com as consequências abolição de direitos políticos e civis, implementação de censura nos média e nas artes, utilização da tortura como prática regular de interrogação e intimidação. No seu artigo "O Cinema Dentro do Filme" Zulmira Ribeiro Tavares cita um comentário sobre produções recentes de Hollywood, publicado pelo *Jornal da Tarde* (26/9/70), aludindo que a atitude rebelde e o protesto se tenham tornado um grande negócio.¹⁵ Numa nota de rodapé afirma que "Quase todos os filmes discutidos no presente artigo [*Easy Rider, Midnight Cowboy, Medium Cool, etc.*] foram definitivamente proibidos em todo o território brasileiro pelo Departamento de Polícia Federal" (Tavares 1973, 138-139).

Nessa altura a Espanha não estava envolvida em guerras colonias e aparentemente os filmes em questão sofreram menos pressão em termos de (auto)censura. Embora a dobragem obrigatória de filmes estrangeiros tenha sido implementado em 1941 que facilitou a manipulação de conteúdos durante o regime ditatorial de Franco, as suas recensões tornaram-se menos restritivos nos anos sessenta. O cinema novo Espanhol de reputação internacional (Buñuel, Saura, etc.) explorou os limites da representação permitida em produções Espanhois. Em Junho de 1970 a revista mensal *Nuestro cine* não só fez uma entrevista com Godard e analisou *Woodstock*, mas também *M*A*S*H*. Todavia, as suas lacunas relativamente a mensagem política ofuscou totalmente o debatem sobre o género do filme. O autor do artigo simplesmente focalizou a atitude irreverente, cuja crítica sarcástica nunca transcendeu o nível pessoal

em nosso entender, tendencioso e esquerdista. Cheio de simbolismos, representa uma crítica á sociedade ocidental, que é preciso destruir" (SNI/IGAC, cx. 475, proc. 661/70).

¹⁵ "O *Jornal da Tarde* de 26/9/70 publicou um comentário sobre Hollywood intitulado: *PROTESTO: O MELHOR NEGÓCIO* e subintitulado: "E foi assim que a esperta Hollywood reencontrou o sucesso". O artigo começava com os seguintes dizeres: "Crítica social e protesto político são os assuntos do momento e Hollywood descobriu que eles representam a solução para a crise financeira que ameaçou levar alguns grandes estúdios à falência" (Tavares 1973, 138-139). A autora menciona ainda uma outra fonte: o artigo de Rodolfo Konder na *Visão* (9/4/73) com o subtítulo: *POLÍTICA & BILHETERIA*. (Tavares 1973, 139).

das figuras – não há condenação das atividades norte-americanas no Vietnam, e ainda menos protesto contra a guerra ou o exército.¹⁶ Também *Zabriskie Point* obteve a sua recensão, mas pouco favorável: “superficial”, “provincial”, “sentimental” são alguns dos atributos bem expressivos.¹⁷

A receção de filmes ‘antiguerra’ depende de vários contextos (históricos, sociopolíticos, geopolíticos, demográficos, etc.) durante a sua exibição, mas também na atitude política individual e no background educacional de cada espectador. Nas recensões da época em países como a República Federal da Alemanha e o Reino Unido dominaram os discursos estéticos (estetização de violência, debate sobre o género, etc.). Na RFA esta receção foi condicionada pela “incapacidade de luto” da geração implicada na II Guerra Mundial (cf. Mitscherlich 1967). Na República Democrática Alemã os filmes rotulados “antiguerra” e os que tematizavam a revolta estudantil foram instrumentalizados para o discurso “anti-imperialista” e “anticapitalista”; o mesmo se aplica a grande parte da crítica portuguesa pós-25 de Abril. Durante o Estado Novo estes filmes foram suprimidos ou mutilados pela censura devido à percepção que o seu potencial subversivo poderia questionar a política salazarista, pôr em causa a guerra colonial, enfraquecer a moral das tropas e os fundamentos da moral católica em geral. Este último ponto está relacionado com a substituição do *Hays Code*, adotado pelas maiores companhias de Hollywood entre 1930 e 1968, pelo “MPAA film rating system”. Enquanto o antigo código moral já tinha filtrado as produções internamente antes da sua chegada aos ecrãs dos Estados Unidos e do estrangeiro, este novo sistema de autocensura dos produtores incluía os “x-rated movies” (proibido a menores de 17 anos). As repercussões desta mudança – uma qualidade voyeurística e dramatúrgica da violência estetizada - e as suas consequências - filmes mais violentos, como *The Wild Bunch* (Peckinpah, 1969) ou de terror, como *Night of*

¹⁶ “Pero la realidad es que únicamente es una comedia más o menos erótica, irreverente, sarcástica o «divertida» sobre la vida de un grupo de médicos militares en campaña durante la guerra de Corea, donde la leve crítica que la película contiene nunca trasciende de las personas físicas para llegar a la actividad U.S.A. en Vietnam y mucho menos a la guerra o al Ejército” (*Nuestro cine*, nº 98, 48-49).

¹⁷ “Adaptándose de una forma superficial, a las presuntas necesidades de una película sobre la juventud norteamericana – la Universidad, el amor libre, las drogas, la discriminación racial...-, no ha podido más que repetir los tópicos habituales ya conocidos. Así, «Zabriskie point» es, otra vez, la recitación monocorde de esos enunciados que, como de costumbre, dejan de estar estudiados, profundizados, analizados” (*Nuestro cine*, nº 103-104, 42-43).

the Living Dead (Romero, 1968) - foram também visados pela censura mais severa em países como Portugal e Espanha.

Referências bibliográficas

António, Lauro. 1978. *Cinema e Censura em Portugal 1926-1974*. Coleção cinema/arcádia. Lisboa: Editora Arcádia S.A.R.L.

António, Lauro. 1978b. Artigo em *A Memória do Cinema. Anuário Cinematográfico*, Março 78, 26-27. Previamente publicado no *Diário de Notícias*.

Araújo, Carlos, org. 1969. *Censura e Cinema, Cadernos de Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Bär, Gerald. 2012. "The Subversive and the Sublime: Aspects of the British, German and Portuguese Critical Reception of 'Anti-War' Films in the Aftermath of May '68". In *Plots of War Modern Narratives of Conflict*, organizado por Isabel Capeloa Gil e Adriana Martins, 177-210, Berlin e Boston: De Gruyter.

Brotéria. Cultura e Informação 7 (1969) – 10 (1970). Dirigida por Manuel Antunes, Lisboa: Livraria Apostolado da Imprensa.

Celulóide: Revista Portuguesa de Cultura Cinematográfica 148 (1970) a 202:3 (1974).

Cineclube 3 (1975).

Fernsehen + Film (1969-1971).

Film (1968-1969).

Filmkritik (1967-1971).

Films and Filming 17 (1971), ed. Robin Bean. London: Hansom Books.

Gada, Eduardo. 1977. *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*, Lisboa: Moraes Editores.

Heller, Arno. 1998. "Fantasies of Violence and their Functions in Contemporary American Film." In *Visible Violence: Sichtbare und verschleierte Gewalt im Film; Beiträge zum Symposium „Film and Modernity. Violence, Sacrifice and Religion"*, editado por G. Larcher, F. Grabner, e C. Wessely. Münster: LIT Verlag.

António, Lauro, dir. *Isto é cinema*. Lisboa: EDP.

Jahrbuch des Films 1958-62 (1959-1964), ed. Baumert, Heinz, Berlinghaus, Hermann, et al. Berlin: Henschelverlag.

Jeavons, Clyde. 1974. *Pictorial History of War Films*, Feltham: The Hamlyn Publishing Group.

Kagan, Norman. 1982. *Greenhorns: Foreign Filmmakers Interpret America*, Ann Arbor, MI: The Pierian Press.

Meyer-Clason, Curt. 2013. *Diários Portugueses*, trad. João Barrento, Lisboa: Sistema Solar/Documenta.

Mitscherlich, Alexander e Margarete. 1969 [1967]. *Die Unfähigkeit zu Trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München: R. Piper & Co. Verlag.

Movie 18 (1970-71).

Nuestro cine 98 (1970) a 103-104 (1970).

Pereira, Jorge Vaz. 1959. "Situação do Filme de Guerra." *Boletim* 8: 1-9.

Pina, Luís de Andrade de. 1963. "Educação pelo Cinema e para o Cinema." *RUMO* 81: 304-311.

Prisma. Kino- und Fernseh-Almanach 1 (1969) a 18 (1987).

Radke, Michael. 1971. "Ein Anti-Kriegsfilm ist noch kein Anti-Kriegsfilm.", *Fernsehen + Film*, 5 de maio: 16.

Sight and Sound 35:1 (1965/6) a 39:4 (1970).

Sperber, Dan. 1996. *Explaining Culture: A Naturalistic Approach*, Oxford: Blackwell.

Tavares, Zulmira Ribeiro. 1973. "O Cinema Dentro do Filme". *debate & crítica. Revista Semestral de Ciências Sociais* 1: 135-150.

Vértice. Revista de Cultura e Arte 301:3 (1968), 304 (1969), 318 (1970), 321 (1970).

Vieira, Duarte. 1972. "Hábitos de Crítica." *Vida mundial. O mundo numa semana* 4/II.

O FILME COMO AGENTE “DA” E “NA” HISTÓRIA: O CASO DE *O TRABALHO DE UM POVO*

Paulo Miguel Martins¹

Resumo: O documentário *O trabalho de um povo* (1959) sobre o II Plano de Fomento Nacional possui uma ampla documentação nos arquivos, desde os contratos do produtor, às diversas fases do guião e os locais de exibição no país e colónias. Analisando este material escrito e audiovisual é possível conhecer melhor quais as motivações da sua produção, o contexto da época e a política económica e social da altura. Além disso, é um filme que interpela diretamente o público a agir e a envolver-se nos projetos planeados que só seriam concretizáveis com o apoio de todos. Este documentário torna-se assim um agente “na” e “da” História. Nesta comunicação apresentaremos alguns dos mecanismos que conferem ao filme essa dinâmica interventiva, em concreto: a construção da narrativa do guião; a seleção rigorosa das sequências visuais transformando conceitos económicos (como qualidade, inovação e modernidade) em imagens induzindo à ação; a voz *off* orientando a perceção do público e por fim, o percurso da exibição onde se comprova como se queria atingir a população em geral, mas de modo especial alguns sectores “chave” do meio económico e social do país. Os filmes merecem ser investigados como uma fonte real de conhecimento devido ao seu papel na História, tanto pelo carácter modelador de mentalidades, como pelo facto de serem também indutores comportamentais.

Palavras-chave: Cinema, História, Documentário, Análise de Filmes.

Contacto: pmartins.pm@gmail.com

O documentário *O trabalho de um povo* sobre o II Plano de Fomento Nacional possui uma ampla documentação no Arquivo Nacional Torre do Tombo, (ANTT, SNI/IGAC, caixa 2806), tal como as cartas entre o produtor e membros do governo que encomendaram o filme, o contrato, as versões do

¹ Paulo Miguel Martins é doutorado pelo ISCTE em História da Cultura e das Mentalidades Contemporâneas, com uma tese sobre o cinema em Portugal e os documentários industriais. É professor tanto no Ensino Superior como no Secundário. Tem vários romances publicados e escreve também críticas cinematográficas na imprensa.

guião e o percurso da distribuição pelo país e colónias. Pela análise do filme e de todo este material é possível conhecer melhor quais as motivações da sua execução, o contexto económico da época e a respetiva política social. É um filme realizado para interpelar diretamente o público, procurando levá-lo a agir de acordo com a mensagem transmitida. De facto, as imagens em movimento não fabricam tanto objetos, mas sim a criação de valores e significados, sentimentos e emoções, conceitos e orientações (Berger 1972, 142-149). Com a sua influência, este documentário quis ser mais um “agente da História” e com a sua ação e impacto, procurou “intervir na História”.

A finalidade deste filme é logo explicada numa carta escrita por um dos Inspetores responsáveis pelo II Plano de Fomento, o Dr. Vasco da Cunha d’Eça, enviada ao Ministro da Presidência. Ele sugere que seria bom realizar um documentário para “se conseguir a maior adesão da opinião pública aos objetivos do Plano de Fomento”. Desde o início há uma estratégia bem definida: esclarecer a população sobre os investimentos que o governo ia realizar para que todos se sentissem estimulados a concretizá-lo.

O II Plano de Fomento foi concebido para ser executado entre os anos de 1959 a 1964. Queria desenvolver a economia e aumentar a dinâmica de crescimento lançada com os Planos de Fomento em 1953 pelo Estado Novo. Para se alcançarem os objetivos traçados neste II Plano, o próprio governo se deu conta que teria de envolver toda a população e para isso recorreu ao cinema. Com efeito a linguagem cinematográfica consegue “simplificar” a realidade através do uso de uma narrativa visual onde são ressaltados uns aspetos e omitidos outros, contextualizando a informação. Cria-se então uma mensagem coerente e evidente, que mais do que ser verdadeira, é considerada como plausível e persuasiva (Buthe 2002, 488).

O produtor contratado foi Felipe Solms, que encarregou João Mendes de realizar o filme, uma pessoa da sua confiança e com quem já trabalhara antes. O contrato foi assinado a 21 Outubro de 1959. O Governo subsidiaria o filme através do S.N.I. e estipulava-se que o texto da locução devia ter a prévia aprovação da Inspeção Superior do Plano de Fomento, reservando-se também o direito de recusar as imagens que não correspondessem ao que se pretendia, “devendo as imagens recusadas ser substituídas, sem que isso implique qualquer indemnização ao produtor”.

O cinema aparece assim como um meio privilegiado de se conseguir mentalizar e mobilizar toda uma sociedade em torno de um objetivo comum, pois o que de facto se torna visível, não são apenas sucessões de imagens, mas uma elaboração, uma criação de relações que originam um sentido e uma interpretação (Sorlin 1980, 143). Além disso, possui uma enorme capacidade de sugerir modelos de comportamentos e atitudes, já que a realidade transmitida na narração é reforçada pela evidência das imagens e do som, criando desse modo uma aparente objetividade, levando assim o público a acreditar (Martin 2005, 146). Por isso, o governo e em especial a equipa responsável pelo II Plano de Fomento Nacional, está interessada desde o início em garantir que o filme fosse visto pelo maior número possível de pessoas e essa preocupação está presente no contrato: “no preço inclui-se a responsabilidade pela distribuição nos principais cinemas da Metrópole, Ilhas e Ultramar”. Foram logo acordadas à partida, 12 cópias em diferentes formatos, a cores e a preto e branco, para que fosse igualmente possível exibir em escolas, na televisão e no estrangeiro.

O impacto do cinema era grande na altura, também pelo facto do nível de instrução ser baixo. Segundo o recenseamento de 1950, cerca de 40,4% da população era analfabeta (INE 1950). No seguinte recenseamento, de 1960, essa taxa passou para 31,1%, mas ainda com uma diferença de 12% entre a maior escolarização masculina face à feminina (Nóvoa 1990, 474-475).

Um dos documentos mais importantes para este estudo é o “Guião” do texto lido em *voz off*. Está dactilografado e possui anotações escritas na margem à mão e a lápis pelo próprio Dr. Cunha d’Eça, mencionando as imagens que deveriam acompanhar cada cena. Através dele, é possível observar como é que o governo pretendia retratar a sua política económica. Este é um ponto chave desta análise: de que modo é que se transforma uma linguagem verbal e técnica, num discurso visual e artístico. Tratava-se de conseguir demonstrar por imagens o desenvolvimento do país, a sua modernidade e como tudo isso seria positivo para todos. As anotações escritas à mão ilustram bem como se procurou criar uma estética do progresso, de uma sociedade em crescimento, contrapondo-a com a passividade decadente e sem futuro de uma realidade que se queria ultrapassar. O contraste entre o passado e o futuro projetado no presente, mobilizariam as pessoas na procura desse maior bem estar social

proposto. Por isso, aparecem nessas anotações vários pedidos para que se exibissem ações em movimento, com imagens e sons facilmente reconhecíveis pelos espectadores.

A *voz off* está presente ao longo de todo o filme, guiando a audiência através de uma linguagem familiar e a autoridade de alguém omnisciente. Dessa forma vai orientando a compreensão do espectador, bem como a maneira como de ver e apreender o que está a ser veiculado (Daney 1983, 172-173).

Comparando o texto em si mesmo do II Plano de Fomento com o texto do Guião, nota-se uma grande fidelidade. Por exemplo, as áreas económicas onde se investiu mais dinheiro, foram precisamente aquelas onde o filme foi mais pormenorizado e com cenas mais longas.

O discurso e as imagens

O documentário começa com um discurso simples em *voz off* sobre o que é um orçamento pois “tal como as famílias, também as empresas precisam de elaborar um plano”. As imagens mostram ambientes rurais e pequenas lojas facilmente identificáveis, passando depois para grandes unidades fabris, que precisam de “mais dinheiro”. As anotações sugerem que sejam incluídas imagens das fábricas, para que se veja a “modernidade, a mecanização e o ritmo rápido do processo industrial”, enquanto que para exemplificar uma sociedade rural se deviam utilizar cenas inertes.

Para ilustrar o “progresso” foram usados muitas vezes planos com máquinas em atividade num ritmo crescente e com imagens captadas em “travelling”, onde a câmara acompanha a ação. Cria-se um dinamismo no espectador, como se também ele percorresse esse espaço. O movimento é assim uma característica estética essencial da representação da modernidade, em oposição ao imobilismo do passado.

O confronto recente/antigo é outra característica deste discurso visual, insistindo na comparação entre o antigo como algo obsoleto e ultrapassado, com o moderno mais recente e eficaz. Um outro fator importante é a dimensão. O que for mais alto e maior será mais desenvolvido. Ao nível técnico, a dimensão pode ser acentuada através dos ângulos de câmara, em contrapicado, criando a sensação de grandeza.

Depois dos minutos iniciais, o documentário enuncia os 4 objectivos deste II Plano:

- 1º - "Aumentar mais rapidamente a riqueza da Nação".
- 2º - "Melhorar o nível de vida de todos os portugueses" exibindo pessoas a andarem alegres pelos novos bairros sociais.
- 3º - "Assegurar-lhes mais trabalho, maior número de empregos e de oportunidades", com imagens de fábricas, cujo som das sirenes, como que chama o público a entrar neste projeto.
- 4º - "Importar menos e exportar mais", vendo-se navios no porto de Lisboa a carregar e a descarregar.

De seguida são apresentados os valores totais a investir: 31 milhões de escudos, sendo 22 milhões para a Metrópole e 9 para o Ultramar. O resultado previsto em termos de crescimento do Produto Interno Bruto é também referido: "subirá de 52 milhões e 645 mil contos em 1958 para 66 milhões e 800 contos em 1964 o que representa um acréscimo de 27%". Enquanto o texto em "voz off" expõe estes dados, as imagens mostram gráficos. O autor das anotações era tão consciente do impacto que a visualização produziria na audiência, que indica: "Atenção, desejo ver a fórmula que vão adotar os gráficos antes de passar ao celuloide".

São então referidos os investimentos por sector de atividade: para a agricultura vão 4 milhões, desde os modernos canais de rega às barragens, devendo aparecer também imagens de velhos poços de pequenas propriedades do Minho e Beira Litoral. O filme explica que era melhor "aplicar processos modernos e emparcelamento de terras" em vez de cada proprietário cultivar os seus terrenos dispersos, sendo exibidas cenas de uma aldeia pobre com homens a cavar à mão e outra rica com máquinas agrícolas em movimento. Esta comparação seria clara aos olhos da assistência, que se sentiria motivada a alterar tal situação. A decisão de apresentar o documentário através de uma sequência de imagens "temporalmente ordenada" facilita a sua compreensão (Griffin 1992, 419-420) ou seja, neste caso a mensagem é clara: se o II Plano for executado conforme o que é apresentado, conseguir-se-ão os resultados indicados.

Em relação aos grandes latifúndios do Alentejo, é defendida uma organização em campos de menores dimensões para melhor aproveitamento, louvando a criação das colónias agrícolas, como a de Pegões. É importante ressaltar como esta iniciativa governamental que na prática afetou só algumas

centenas de pessoas e nem foi executada em larga escala, venha a ocupar um lugar tão grande no filme. O objetivo era ajudar a fomentar este projeto tão do agrado da corrente rural da ideologia do Estado Novo. As filmagens apresentam a paisagem alentejana, contrastando uma grande extensão de área desabitada com as novas colónias agrícolas em funcionamento. Para reforçar a ideia de progresso como fonte de justiça social, mostravam-se os novos silos para os agricultores poderem guardar “as suas colheitas até à melhor altura de as venderem” ficando assim protegidos da especulação dos intermediários.

Era essencial explicitar o valor que o Estado atribuía à agricultura, apesar do financiamento ser inferior ao atribuído à indústria. Esta linha de orientação “rural” fora já expressa por Salazar na altura do I Plano de Fomento: “a agricultura, pela sua maior estabilidade, pelo seu enraizamento natural do solo e mais estreita ligação com a produção de alimentos, constitui a garantia por excelência da própria vida, e, devido à formação que imprime nas almas, manancial inesgotável de forças de resistência social...” (Salazar 1953). Este discurso é coerente com o que Salazar defendera desde o início, onde o “campo” era considerado primordial em relação à “cidade” (Matos 2004, 117).

O sector pesqueiro é também incluído, ressaltando o melhor apetrechamento da frota, comparando imagens de pequenas embarcações com as dos grandes bacalhoeiros, como resultado dos investimentos previstos. No final das cenas de pesca são mostrados simples pescadores, sendo prometidos novos portos e o reforço dos já existentes.

Depois do sector primário, afirma-se que era a indústria quem receberia “as verbas mais elevadas”. O filme é bastante extenso neste ponto, reservando-lhe longos minutos de película. Começa com um empreendimento visto como “de interesse nacional: a Siderurgia”, iniciado anteriormente e ao qual se destinava mais 2,5 milhões. As imagens ilustram a imponência das estruturas e a força do fogo, aumentando a impressão de grandiosidade, através de movimentos de câmara em panorâmicas verticais e ângulos em contrapicados.

O apoio às refinarias petrolíferas e às fábricas de pasta de papel tinham como objetivo dar-lhes “dimensão suficiente e capacidade técnica que as torne aptas a suportar a concorrência externa e a lutar vitoriosamente nos mercados internacionais”, preparando o país para “suportar as consequências inevitáveis

do novo arranjo que se está processando na estrutura económica da Europa”.

Um apontamento à margem indica que se deviam captar:

algumas fábricas de aspeto antigo e pequenas. Em contraste filmar uma grande unidade moderna (...) pondo bem em relevo a capacidade de produção (...) em contraste com o acanhado e pobreza das pequenas oficinas”. Enumeram-se mais uma vez, os fatores visuais da modernidade: o movimento e a dimensão, comparando o novo ao antigo. Para incentivar os trabalhadores a apoiar esta proposta, eram mostradas “as instalações de carácter social em benefício do pessoal.

O desenvolvimento da rede de transportes era um ponto importante. Apresentavam-se por isso modernas locomotivas em contraponto com velhas locomotivas. As imagens do Metropolitano de Lisboa eram o corolário simbólico deste progresso nos transportes terrestres, enquanto que para a indústria naval era anunciado o projeto do grande estaleiro em Lisboa, que permitisse a

construção de novos navios de passageiros, de carga e petroleiros (...) unindo a Metrópole ao Ultramar e ao mundo, assegurando o conveniente abastecimento do País em combustíveis líquidos”. Também se exibiam imagens do porto de Leixões e do Funchal. Depois da referência aos projetos para os transportes aéreos, surgia a ponte sobre o Tejo como “grandioso empreendimento.

A parte final do filme é dedicada ao ensino, pois “o desenvolvimento económico e o nível de vida de um país, estão intimamente ligados ao grau de cultura e de educação do seu Povo”, referindo que já havia instituições de qualidade como o LNEC – Laboratório Nacional de Engenharia Civil, mas que se ia investir mais em escolas técnicas, vendo-se então salas de aulas práticas em funcionamento, insistindo as notas a lápis que se devia ver “o movimento de alunos”.

As últimas imagens como que resumem o II Plano de Fomento, mostrando rapidamente cenas já filmadas das barragens; portos; de uma rua de Lisboa com movimento; pessoas a entrar e sair de uma grande fábrica, contrastando com aspetos do trabalho no campo. A voz off explica que “o êxito dependerá da compreensão e da vontade de todos nós”, terminando com uma frase definindo este Plano como um “vasto e generoso programa de ação que procura preparar um futuro melhor para todos”.

Custos e orçamento

No contrato, a estreia estava prevista para as vésperas do Natal de 1959. Em 7 de Dezembro, Felipe de Solms escreveu uma carta ao S.N.I. justificando o atraso pela falta de dias de sol para as cenas de exterior e também pelo adiamento das filmagens com o Sr. Ministro da Presidência “por este estar muito ocupado”. Outras razões para o atraso aparecem numa carta de 13 de Março, onde pedia um aumento da verba a receber: “a despesa que mais custa ver é a que foi originada pelas modificações ditadas pelo Sr. Presidente do Conselho” (...) “a modificação das legendas, as novas filmagens para a marinha, a modificação na locução aumentaram a despesa (...)”.

De acordo com o contrato, o produtor, Felipe de Solms receberia 276.000\$00. Este valor incluía a produção de 4 cópias a cores e 3 a preto e branco, no formato de 35 mm. Seria depois combinado um valor suplementar para as 5 cópias a preto e branco em formato de 16 mm. e para as cópias posteriores. Com as alterações os custos aumentaram e o produtor justificou as despesas do seguinte modo:

- o filme ficou maior do que o previsto. No contrato ficara estipulado que teria uma metragem de 600 metros e no fim ficou com mais 100 “por termos chegado muito contra nossa vontade à conclusão de que se não podia encurtar mais”.

- 20.000\$00 pelas filmagens que não estavam previstas, pois “tem enormes despesas em material eléctrico, sendo sem dúvida o mais perfeito em interiores filmado a cores”.

- 7.5000\$00 pelos metros de película nas cópias dos filmes para além do acordado.

- 9.700\$00 pelas filmagens no Funchal, pois só ficara previsto a recolha de imagens na Metrópole.

TOTAL da despesa não prevista: 37.200\$00

O produtor esclarece que não cobrava as “filmagens e nova gravação que foram necessários para a última modificação do fecho do filme e que parecendo que não, ultrapassa os 5.000\$00”. O documentário foi então pago pelo SNI conforme o combinado.

O produtor e o realizador sabiam que a adesão do público ia depender da arte com que fosse transmitido. Daí a procura pela boa qualidade da cor, do som e da sequência visual e sonora da montagem. O apelo a que o público se “envolvesse” era patente no discurso mas também em pormenores como a sirene da fábrica a chamar para a ação ou o som ambiente da atividade em crescendo das empresas simbolizando uma maior produção. O espectador

deduz a partir do que ouve e do que vê “esse crescer”. Ele já “sente” isso no seu subconsciente a partir da própria experiência. O que lhe é exibido é tido como mais verdadeiro, não só pela sua factualidade mas por ser atual, por já ter ouvido falar do tema em questão (Bernstein 2004, 167-168). As imagens projetadas como que tornam essa realidade presente e ele reconhece-a, sentindo-se confirmado no seu saber e estimulado a colaborar.

Distribuição

O governo pretendia que o filme tivesse a maior difusão possível. Pelo contrato devia ser exibido em três das principais salas de cinema de Lisboa e em duas do Porto. De facto, a estreia aconteceu a 28 de Março de 1960 em 4 salas de Lisboa (Tivoli, Monumental, Politeama e Roma) e 1 no Porto (S. João). O próprio Salazar assistiu no Tivoli à ante-estreia do filme na parte da manhã (Martins 2011, p. 206). A partir daqui, as várias cópias percorreram toda a metrópole, como se comprova pelos registos arquivados de todas as projeções em 1960 e 1961. Foi exibido em todas as capitais de distrito e inúmeras localidades de todas as províncias do continente e várias do ultramar. Utilizou também os circuitos paralelos e alternativos de projeção cinematográfica como por exemplo, cineclubes, igrejas, espaços prisionais, escolas, sanatórios, casinos, etc. Este documentário ia não só aos locais de trabalho como aos de convívio das pessoas. Foi visto com maior incidência no Norte e Centro do país e mais no litoral do que no interior. A região da cintura industrial de Lisboa e do Porto foram as zonas onde se efetuaram mais exibições, pois era onde se concentrava o maior núcleo populacional e também onde estava quem mais diretamente se envolveria neste II Plano. O filme foi distribuído no Ultramar, permitindo aos seus residentes ver como se investiriam os 9 milhões previstos. Angola recebeu logo uma cópia em Maio que depois circulou por Moçambique, Açores, Madeira, Cabo Verde.

Conclusões

Para concluir, podemos afirmar que este documentário não só regista um momento da realidade económica e social de 1959, como permite conhecer a situação de algumas indústrias e a política económica e social seguida na altura. No entanto, este filme vai mais longe, tornando-se um instrumento ao serviço

de um governo, sendo assim um verdadeiro agente transformador da história (Ferro 1977, 12-13) na medida em que contribuiu para transmitir uma visão concreta de como é que o país se ia desenvolver, apelando ao envolvimento direto de todos. Não pretendia promover e incentivar o consumo de produtos, mas queria principalmente divulgar um plano e levar o público a aderir e a agir. Foi um meio de intervenção que ajudou a modelar a "História" num dado momento, pois a sua execução obedeceu a uma determinada motivação. Logo nos inícios do cinema, Grierson defendeu que o documentário devia tratar a realidade de um modo criativo, defendendo ideais, com uma função de levantar questões e propor soluções (Grierson 1932-34, 146-147). Assim se explica a dimensão instrumental que um filme pode adquirir, como neste caso de "*O trabalho de um povo*".

Referências bibliográficas

Arquivo Nacional da Torre do Tombo - SNI - Caixa 2806. Documentos manuscritos e dactilografados sobre "*O trabalho de um povo*" – *Guião; cartas; registos de exibição*".

Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*, Londres: Penguin.

Bernstein, Richard. 2004. "The culture of memory". *History and theory* 43: 165-178.

Buthe, Tim. 2002. "Taking temporality seriously: modeling history and the use of narratives as evidence". *The American Political Science Review* 96:3: 481-493.

Daney, Serge. 1983. "L'orgue et l'aspirateur". *La rampe*. Paris: Gallimard.

Ferro, Marc. 1977. *Cinéma et histoire. Le cinéma, agent et source de l'histoire*. Paris: Denoel/Gonthier.

Grierson, John. 1932-34. "First principles of documentary" in *Grierson on documentary*. Berkeley: University of California Press.

Griffin, Larry, J. 1992. "Temporality, events and explanation in historical sociology. An introduction". *Sociological methods & Research* 20:4: 403-427.

Martin, Rex. 2005. "How the past stands with us". *History and theory* 44: 138-148.

Martins, Paulo Miguel. 2011. *O cinema em Portugal: os documentários industriais 1933-1985*. Lisboa: INCM-Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Matos, Helena. 2004. *Salazar – propaganda*, Rio de Mouro: Temas e Debates.

Nóvoa, António. 1990. "A educação nacional". In *Nova História de Portugal, Portugal e o Estado Novo*, XII volume, coordenado por Fernando Rosas. Lisboa: Editorial Estampa.

Salazar, António de Oliveira. 1953. *O Plano de Fomento. Conferências ministeriais inauguradas pelo presidente do Conselho em 28 de Maio*. Lisboa: SNI.

Sorlin, Pierre. 1980. *The film in history – restaging the past*. Oxford: Blackwell.

MEMÓRIAS, CINEMA E DITADURA CIVIL-MILITAR: AS DISPUTAS PELA REFORMULAÇÃO DA MEMÓRIA NACIONAL

Danielle Parfentieff de Noronha¹

Resumo: A presente pesquisa busca analisar a relação entre a memória de cineastas com as narrativas de filmes brasileiros contemporâneos sobre o regime civil-militar ocorrido no país entre os anos de 1964 e 1985 e a forma como o período é representado. O objetivo é avaliar como essas produções podem contribuir para a disseminação de memórias individuais e atuar na reformulação da memória sobre a nação. Em primeiro lugar, o problema nos remete aos interesses dos realizadores em relatar memórias, suas ou de terceiros, suas relações com os processos políticos, seus interesses individuais e coletivos, os meios que decidiram contar a história e quais são as questões sobre a ditadura que são transmitidas nos filmes. Em seguida, através de uma interpretação da arte cinematográfica, o trabalho busca compreender como tais memórias individuais podem se tornar importantes para a legitimação ou contestação dos discursos hegemônicos que permeiam a memória social. A metodologia do trabalho contou com entrevistas com os cineastas e com a análise das obras, que além sobre questões referentes à narrativa, também levou em consideração a produção e a circulação dos trabalhos. Foram escolhidos os longas-metragens *Cabra-cega*, de Toni Venturini (2005) e *Quase Dois Irmãos*, de Lúcia Murat (2005).

Palavras-chave: Cinema, Ditadura, Memória, Nação.

Contacto: danielledenoronha@gmail.com

Cinema e memória: representações sobre a ditadura

A presente pesquisa busca analisar a relação entre a narrativa de filmes brasileiros contemporâneos sobre a ditadura civil-militar, que ocorreu entre

¹ Danielle Parfentieff de Noronha é jornalista, doutoranda em Medios, Comunicación y Cultura pela Universitat Autònoma de Barcelona e mestre em antropologia pela Universidade Federal de Sergipe. Realiza pesquisas nas áreas de comunicação e de antropologia, com ênfase em cinema e semiologia. Trabalha principalmente com os temas: representação, memória e juventudes.

1964 e 1985, e a memória de seus diretores. O objetivo é perceber como as suas trajetórias influenciaram as suas escolhas em retratar o período e os motivos que os levaram a trabalhar o tema atualmente. Foram selecionados os filmes *Cabra-cega*, de Toni Venturi (2005) e *Quase Dois Irmãos*, de Lúcia Murat (2005), por terem sido lançados no mesmo dia, além de tratarem de diferentes aspectos sobre a ditadura, mas a partir da perspectiva de jovens. Também foram selecionados por serem de ficção e não-comerciais. A metodologia do trabalho contou com a análise de alguns pontos da narrativa, produção e circulação dos filmes, pautada por entrevistas realizadas com os diretores Toni Venturi e Lúcia Murat².

Principalmente a partir dos anos 1990, o cinema brasileiro apresentou diversos filmes com o tema da ditadura, em que diferentes discursos entram em conflito ou legitimam as versões mais evidenciadas sobre o período, no âmbito político e social. Esta relação entre ficção e realidade aponta diversas formas de dar sentido à vida, principalmente no que diz respeito às tentativas de ressignificar o passado e a memória social.

Há uma constante tensão pela memória do período. A memória é compreendida como um processo de negociação entre aqueles que detêm o poder de comunicá-la – em diferentes versões – e aqueles que se propõem a ouvi-la. Neste sentido, a memória também é representação, e está no jogo da representância, termo utilizado por Paul Ricoeur (2007), para designar a expectativa ligada ao conhecimento histórico das construções que se constituem reconstruções do curso passado dos acontecimentos” (Ibidem, 289). Assim, não existem memórias unicamente verdadeiras ou falsas, mas discursos resultados de reelaborações, que envolvem diferentes processos individuais. Refletir sobre memória conota imediatamente refletir também sobre “silenciamento”, “esquecimento” e “verdade”, condições presentes na memória evidenciada e que também estão em tensão. Assim, compreender o que está invisível é tentar interpretar os diversos significados que as memórias hegemônicas ressaltam. Evidenciar certos pontos de vista referentes ao passado, dando mais atenção a determinadas questões, traz em suas entrelinhas diversos discursos e subjetividades relacionados a representações e às formas

²A discussão teórica apresentada neste trabalho é resultado dos estudos desenvolvidos para a minha dissertação de mestrado.

como são tematizados e tipificados diversos momentos e agentes sociais. Neste sentido, a memória não é algo estático e imutável, a memória é resultado dos processos de luta pela significação do passado, em que a memória social acaba sendo influenciada por fragmentos da realidade, pautada pelo momento temporal em que se encontra, que são reproduzidos em diversos meios, como o cinema.

Com o uso da imagem, a memória passou a ter formas, fisionomias e cores visualmente universais. A imagem registra, representa, aproxima da realidade e daquilo que os olhos estão acostumados a ver. De alguma forma, a imagem condiciona e limita a imaginação, universalizando determinados pontos de vista, mas em contrapartida é também resultado da relação com o sujeito. Neste sentido, a relação entre memória e cinema é resultado do contexto e da importância que a imagem possui na sociedade. Atualmente, vivemos numa sociedade visual. A imagem faz parte da composição social e está presente em todos os lugares. Sendo assim, é possível a constituição icônica da memória (Ibidem) a partir da utilização de pinturas, desenhos, fotos e vídeos para comprovar, mitificar, exemplificar, traduzir e trazer aos sentidos uma ideia do que é o passado, isto é, uma forma de ver o passado.

Deste modo, as narrativas produzidas a partir de memórias individuais são utilizadas para reformulação da memória social. "Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva" (Halbwachs 1990, 51) e estas memórias têm a possibilidade de reformular as histórias e de ajudar a sociedade no processo de elaboração da forma como se entende o passado e a ideia sobre a nação. Seguindo as sugestões de Anderson (1983), a nação é entendida como um "espaço" em que as pessoas compartilham coisas em comum, mesmo que existam diversos estranhamentos e não se possa ter a noção da totalidade do que é a nação. A nação é constituída por sentimentos construídos, a partir de diversas narrativas que buscam criar alguns vínculos entre próximos, mas também entre aqueles que estão distantes, e influenciam na formulação de identidades. Pensamos a identidade a partir da sugestão de Marcon (2005, 51), "como retórica de identificação e diferença, como um processo de negociação e que se narra". Portanto, pensar o passado da nação é compreender que distintos grupos se apropriam de diferentes versões sobre esse passado, que não é

homogêneo (Bhabha 1998) e encontram nas diferentes formas de produzir narrativas, maneiras de aparecer e tentar se sobrepor às outras versões.

Quando se trata de trazer questões relacionadas à memória da ditadura civil-militar são conotados sentimentos que envolvem silenciamento, esquecimento, e, ainda, ressentimento e perdão, que estão também relacionados com a forma com a qual o Brasil passou do governo autoritário para o “democrático”, sem punições, e com a imposição de versões que minimizaram as atrocidades e as diversas violências que foram cometidas nesse período. Desta forma, o testemunho no cinema é utilizado como uma forma de “representação do passado por narrativas, artifícios retóricos, colocação em imagens” (Ricoeur 2007, 170), que ativa uma memória com o objetivo de não esquecer, de não silenciar. No geral, este testemunho está relacionado com a própria memória do autor – em que os filmes podem fazer referência a sua experiência ou a de alguém próximo. Além disso, a representação do período autoritário nos filmes está veiculada a diversas escolhas estéticas e ideológicas. A complexidade do cinema está desde a opção entre o que está dentro do quadro ou fora dele até a seleção e sequências das cenas na montagem. Espera-se do espectador, um público cultural e socialmente determinado, a compreensão da imagem em movimento e do som, que levem à identificação com os personagens e o espaço, gerando uma participação afetiva no mundo representado (Xavier 2008).

Cabra-cega: o contato com a dor do outro

O longa-metragem *Cabra-cega* tem como narrativa central a história de três personagens: Tiago (Leonardo Medeiros), Rosa (Débora Duboc) e Pedro (Michel Bercovitch). Três militantes responsáveis por diferentes trabalhos numa organização de esquerda que luta contra a ditadura civil-militar: Tiago é comandante de um grupo da luta armada, Rosa auxilia a organização e Pedro é arquiteto e simpatizante da causa, mas não pega em armas nem participa de ações. O foco principal do filme é refletir sobre os dramas individuais dos militantes, tendo as questões políticas da ditadura apenas como pano de fundo.

Durante uma emboscada armada pela polícia, Tiago é ferido e é levado para um “aparelho” - nome que era dado aos locais onde os guerrilheiros se refugiavam por um tempo. O aparelho é o apartamento de Pedro, onde Tiago

conhece Rosa, a pessoa responsável por cuidar dele e por ser o seu contato com o mundo exterior. Neste momento, a organização está num momento difícil e estudava uma forma de retornar à luta política. Com o passar do tempo, Tiago começa a ficar preocupado com a sua segurança, adotando um comportamento estranho e se questionando se Pedro não seria um traidor.

Há o contato com diferentes tipos de militantes e, ao mesmo tempo, com diversos pontos de vista sobre o mesmo objeto. Grande parte da trama se desenrola dentro do apartamento de Pedro – opção necessária, primeiramente, por questões orçamentárias – quando é possível se aproximar do “interior” de Tiago. Neste momento, somos levados a conhecer os seus sonhos, medos e esperanças, tendo a possibilidade de ver o lado mais subjetivo de sua personalidade. Nos situamos no ano em que o filme ocorre devido a divulgação da morte de Carlos Lamarca, no sertão da Bahia, em 1971.

Nesse mesmo período, no início da década de 1970, o diretor do filme, Toni Venturi, 57, estava no colegial. Segundo ele, possuía muita consciência do que estava acontecendo no país, porém não se envolveu em nenhuma forma de resistência política. A situação de opressão lhe era clara, pois também vinha de uma família de professores que não estava alheia a realidade do Brasil. Porém, por mais que ele não tivesse tido nenhuma relação com a resistência, as questões políticas e sociais brasileiras foram foco de seu interesse.

Como a situação no país estava muito difícil, o diretor Toni Venturi resolveu, voluntariamente, sair do país nos anos 1970. Morou 10 anos no Canadá, onde teve contato com diversos exilados chilenos e brasileiros. Entre eles, muitos tiveram envolvimento direto com a resistência política e, a partir destes encontros, o diretor passou a conhecer mais o outro lado do que estava acontecendo no país. Nos anos 1980, Venturi voltou ao Brasil decidido a fazer o seu primeiro filme, a cinebiografia de Carlos Prestes, *Velho – A história de Luiz Carlos Prestes* (1997), e, segundo ele, mergulhou ainda mais na história política brasileira.

Prestes fazia parte do Partido Comunista Brasileiro - PCB, que não apoiava a luta armada. Por esse motivo, o tema foi pouco focado no documentário, entretanto era de grande interesse de Venturi. Foi nesta perspectiva que nasceu a ideia de filmar *Cabra-cega*, “para fazer um mergulho mais profundo no tema [da luta armada]”. Venturi explica que os personagens de *Cabra-cega* foram

inspirados em muitas histórias que ele considera reais. Renato Tapajós, cineasta que foi militante da Ala Vermelha – Pcdob-AV, entrou em contato com Venturi com um roteiro de ficção sobre a luta armada e, por mais que ele tenha gostado do roteiro, Venturi sugeriu que eles fizessem juntos um documentário sobre os militantes que sobreviveram. Para realizar este documentário, eles mapearam 55 militantes da luta armada que tinham reconstruído as suas vidas. Destes, 15 aceitaram falar e 11 foram entrevistados. No final, o documentário *No olho do furacão* (2003), que foi desenvolvido para a televisão, ficou com quatro personagens.

A partir desse material de pesquisa, Venturi e o roteirista Di Moretti desenvolveram o roteiro que originou o filme *Cabra-cega*. Segundo o diretor, basicamente, o roteiro nasce de duas fontes: do argumento de Fernando Bonassi e das diversas histórias dos 11 personagens entrevistados para o documentário *No olho do furacão*. Conforme acredita Venturi, todas as referências do filme são reais, mas cada personagem foi construído a partir de características de diferentes pessoas. Numa entrevista publicada no site oficial do filme e reproduzida em outro veículo, Venturi ainda cita que a “relação pessoal com o Carlos Eugênio Paz, codinome Clemente, o único dirigente da Ação Libertadora Nacional - ALN que não foi morto ou preso e hoje vive no Rio, foi uma das principais fontes para a criação do personagem principal, Tiago”.

Cabra-cega optou em utilizar metáforas para compor a sua narrativa e o áudio é um recurso importante para ajudar a contar a história. Por mais que tenhamos três personagens dentro de um mesmo universo, o filme tem como marca o isolamento e a solidão. Este isolamento pode ser interpretado como uma metáfora sobre a situação dos grupos que lutaram contra a ditadura. Aqueles que lutaram contra o regime estavam isolados – não tinham apoio da sociedade, nem mesmo entre os diferentes grupos de oposição.

A partir de elementos técnicos e artísticos, o filme busca remeter àquele passado, como no momento em que Tiago ouve músicas que, atualmente, são ativadas para representar os anos 1960/1970. Pontos-chaves relacionados à ditadura também encontram espaço na narrativa, como a violência da repressão, representada pela tortura de uma companheira da organização de Tiago. Nua e de rosto coberto, simboliza a humilhação e a dor de tantas pessoas

que passaram pela mesma situação e foram, de alguma forma, silenciadas. O curioso desta cena é que a tortura é realizada por homens sem uniformes, o que nos dá a sensação de que falta deixar mais claro sobre quem se tratava.

O filme recebeu prêmios em festivais e críticas favoráveis. Venturi acredita que a obra também teve uma resposta positiva do público. Segundo dados da Agência Nacional do Cinema - Ancine, o filme fez cerca de 28 mil espectadores e passou em oito salas do país. Venturi complementa que a obra teve boa carreira em vídeo e chegou a passar na TV Globo, durante a madrugada. *Cabra-cega* foi lançado no mesmo dia que *Quase dois irmãos* e, para Venturi, esta fato prejudicou os dois filmes, que poderiam ter tido mais público caso tivessem estreado em dias diferentes.

Quase dois irmãos: a relação entre o passado e o presente

Quase dois irmãos traz em sua narrativa questões antagônicas da sociedade brasileira: passado e presente; ricos e pobres; brancos e negros. Temas que com frequência são revisitados pelo cinema para discutir as relações de desigualdade e trazer um discurso sobre a nação. A história do filme acontece no Rio de Janeiro e se apoia na relação entre Miguel (Brunno Abrahão, Caco Ciocler e Werner Schünemann), branco e de classe média, e Jorge (Pablo Ricardo Belo, Flávio Bauraqui e Antônio Pompêo), negro e morador de um morro carioca.

A narrativa da obra se desenrola a partir desta relação em três momentos bastante distintos: 1957, 1970 e 2004. O primeiro momento é durante a infância. A amizade entre eles nasceu ainda quando crianças, em 1957, aproximada pela afeição de seus pais. O pai de Miguel era apaixonado por samba e o de Jorge, um sambista que morava no morro. Já em 1970, na juventude, se encontram no presídio de Ilha Grande, sendo Miguel, preso político, e Jorge, preso comum. Em 2004, se reencontram novamente na cadeia, mas Miguel na posição de senador e Jorge, de novo retido, como líder do Comando Vermelho – CV, uma organização “criminosa” do país. O motivo do encontro é uma proposta social que Miguel oferece a Jorge para ajudar o morro. Aqui, a divergência entre favela e classe média é realçada pela relação que a filha de Miguel mantém com um traficante da favela.

A narrativa do filme não é trabalhada de forma linear. Utiliza-se de *flashbacks*, que intercalam diferentes tempos do passado e do presente. A

fotografia do filme, desempenhada por Jacob Solitrenick, ABC, ajuda a demarcar as épocas. Quando se trata de 1957 temos uma luz mais amarelada, que nos remete ao antigo, já em 1970, a iluminação traz tons mais escuros, principalmente o azul.

O roteiro de *Quase dois irmãos* é assinado por Paulo Lins, escritor de *Cidade de Deus*, e por Lúcia Murat, que tem em sua biografia diversas obras que tratam da política brasileira, sendo muitas delas sobre a ditadura. Foi uma das primeiras a lançar um filme sobre esta temática que tivesse em sua forma um objetivo de denúncia: *Que bom te ver viva*, em 1989, poucos anos após o término do regime. Já em *Quase dois irmãos*, buscou apresentar a relação favela e classe média da década de 1950, passando pela ditadura, até os dias atuais, mesclando as duas realidades.

Murat entrou na faculdade em 1967, quando os movimentos estudantis começavam a se organizar. Segunda a diretora, era um momento em que os estudantes realizavam muitas passeatas e reafirmavam um discurso contra os militares. Logo depois, em 1968, Murat já participava do diretório da universidade como representante de turma. Foi presa pela primeira vez no congresso que os estudantes realizaram em Ibiúna, interior de São Paulo. Como a prisão aconteceu antes da promulgação do AI-5³, e ela era de classe média, seu pai conseguiu fazer com que saísse da prisão, onde ficou retida por cerca de 10 dias.

A diretora conta que naquele momento já era previsto que os militares iriam realizar alguma ação para diminuir ainda mais as possibilidades de ação dos movimentos contra a ditadura. Murat militava na Dissidência Estudantil da Guanabara e um pouco antes do AI-5 saiu de casa e entrou na clandestinidade. É novamente presa em março de 1971, no Rio de Janeiro. Foi torturada por dois meses e meio no Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna – DOI-CODI, quando perdeu a sensibilidade em uma das pernas. Nessa ocasião, ficou presa por três anos e meio.

³ O AI-5 foi promulgado em 13 de dezembro de 1968 com o objetivo de impedir o avanço “comunista” e preservar o interesse da “revolução”, como os militares chamavam o golpe de 64. Foi considerado “o golpe dentro do golpe”. A implementação do AI-5, dentre as mudanças que previa, deu plenos poderes ao governo, decretou recesso ao Congresso Nacional, às Assembleias Legislativas e às Câmaras de Vereadores; aumentou os mecanismos de censura a todos os meios de comunicação e arte e instaurou de vez a prática da tortura e a “caça aos comunistas”. O fim AI-5 ocorreu em dezembro de 1978.

A história que envolve a relação de Miguel e Jorge no presídio da Ilha Grande é baseada em fatos que Lúcia considera reais. Em primeiro lugar, é preciso pontuar que, nesse momento, o Brasil negava a existência de presos políticos no país. Este fato resultou no enquadramento de assaltantes e sequestradores sem engajamento político na Lei de Segurança Nacional - LSN, de 1969, além de também fazer com que o preso político passasse a ser visto pela sociedade como “marginal”. Porém, os presos políticos reivindicavam tratamento diferenciado e, para alcançar este objetivo, fizeram diversas ações como greves de fome. Em segundo lugar, há uma versão que associa a relação entre presos políticos e presos comuns com a criação do crime organizado no Rio de Janeiro, algo que percebemos ser defendido por Murat durante a narrativa do filme e ela também menciona esta questão na entrevista.

Para fazer a história de *Quase dois irmãos*, Murat conta que se inspirou em acontecimentos com pessoas próximas a ela. No caso da narrativa sobre a ditadura, além de suas próprias experiências, seu marido estava preso na Ilha Grande e, por mais que ela estivesse longe, no presídio feminino de Bangu, teve contato com a história e a situação dos presos políticos do local. Algumas questões representadas no filme, como as reivindicações, a greve de fome, a forma como os presos políticos se organizavam e se relacionavam com os presos comuns – com maior exposição para as diferenças entre eles – são baseados em narrativas consideradas reais sobre esse período.

Sobre o presente, a partir dos anos 2000, a diretora acredita que o contato da juventude da classe média com a favela começou a existir de forma mais efetiva. A cineasta conheceu histórias de filhos de amigos que subiam o morro para ir aos bailes funk e até casos de alguns que se relacionaram com traficantes. Por mais que o discurso de Murat seja para evidenciar as diferenças sociais – muito relacionadas a cor – a forma como a favela é representada no filme ajuda a legitimar o imaginário existente em torno dela.

O morro de *Quase dois irmãos* está sempre em tensão. Seja pelo convívio com a polícia corrupta ou pelo conflito interno entre diferentes grupos, que estão sempre armados e não hesitam em matar. Contra a vontade dos pais, a filha de Miguel sobe frequentemente o morro para ir aos bailes e encontrar com um traficante com quem mantém uma relação. Ao longo da narrativa sofre diversos tipos de violências, mas nenhuma capaz de afastá-la desta realidade.

Até o momento que acontece o que parecia ser inevitável. No final, a moça branca de classe média é violentada e, o discurso de seu pai sobre os perigos do morro, reafirmado.

Trata-se de um filme que apresenta uma visão sobre as mudanças culturais, sociais, comportamentais, econômicas e políticas da sociedade brasileira de 1950 até os dias atuais, em que visivelmente a posição do pobre e negro não é associada a nenhuma alteração positiva. A ditadura civil-militar é apresentada a partir da luta pelo reconhecimento do preso político, nos trazendo mais um olhar possível de trabalhar com o tema.

Quase dois irmãos é um filme de baixo orçamento e foi filmado em 2003. Como já apontamos, o trabalho foi lançado no mesmo dia de *Cabra-cega*. Foi O 14º filme nacional mais visto de 2005. Ocupou 23 salas e atingiu um público de quase 60 mil espectadores. A obra ganhou alguns prêmios, como o de melhor direção e melhor ator, para Flávio Bauraqui, no Festival do Rio. Segundo a diretora, teve uma boa recepção por parte do público. Murat ainda compartilha uma curiosidade, o filme é comercializado no mercado pirata como *Tropa de Elite 3*.

Considerações finais

O cinema se apresenta como um espaço possível de discussão política. De diferentes formas, a partir de pontos de vista distintos, os dois filmes buscam questionar os discursos dominantes sobre a ditadura, trazendo a tona memórias reprimidas que, de alguma maneira, estão relacionadas com as próprias memórias de seus diretores. Mesmo tratando de histórias diferentes, os filmes se relacionam ao situar as narrativas a partir de fatos mais concretos da história do país, seja por acontecer no momento da morte de Mariguella ou por levantar a questão dos presos políticos.

Outra questão que merece atenção é a significação da palavra verdade, compreendida como um campo político tenso, que se encontra em constante movimento e que não pode ser entendida como algo do passado que aguarda ser resgatado, mas algo que está em constante construção. Ambos trabalham em torno da ideia de verdade e realidade sobre o período e se utilizam de signos e símbolos já ratificados no imaginário social sobre esses anos para ressignificá-los e atuar na memória social.

A temática dos filmes tem ligação direta com as memórias e trajetórias dos diretores, mesmo que não estejam ligadas diretamente com as suas memórias pessoais. Por mais que, por exemplo, Venturi não tenha sofrido torturas físicas, trouxe esta questão para a sua narrativa. A tortura significa uma dor que não foi punida e se torna um importante signo para demonstrar outras versões sobre o período. Toni Venturi, que não fez parte de nenhum grupo da luta armada, também foi atingido pelo governo autoritário e o caminho que resolveu seguir para se afastar da repressão, acabou por aproximá-lo mais desta questão, sendo a arte a forma que encontrou de se manifestar.

Já Lúcia Murat, que sofreu na pele a violência máxima da repressão, busca em suas memórias o principal tema de seus filmes. Como ela mencionou, *Quase dois irmãos* não trata diretamente de algo que tenha acontecido com ela, mas com pessoas próximas. A partir de uma parte, um olhar para uma história, traz em torno da narrativa uma grande relação com o todo e com a sua própria trajetória. Como ela demonstrou no filme *Que bom te ver viva* (1989), foi preciso encontrar “o difícil equilíbrio entre não conseguir esquecer e continuar vivendo”. Neste sentido, o cinema se tornou uma forma de manifestar a sua versão. Assim, memórias individuais complementam e auxiliam no entendimento e na forma como a sociedade compartilha o passado, uma vez que elas começam a ser transmitidas e reproduzidas.

Referências bibliográficas

ANCINE. “Filmes brasileiros lançados - 1995 a 2012”. Distrito Federal: ANCINE, 2012. <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2102.pdf> Acedido em maio de 2012.

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

Bhabha, Homi. 1998. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Halbeachs, Maurice. 1990. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais.

Marcon, Frank Nilton. 2005. *Diálogos transatlânticos*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.

Noronha, Danielle Parfentieff de. 2013. *Cinema, memória e ditadura civil-militar: representações sobre as juventudes em O que é isso, companheiro? e Batismo de Sangue*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Sergipe.

Ricouer, Paul. 2007. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp.

Venturi, Toni. "Toni Venturi fala sobre Cabra-Cega". *Revista Quem Online*.
<http://revistaquem.globo.com/Quem/0,6993,EQG946729-3428,00.html>.
Acedido em maio de 2012.

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

Filmografia

Murat, Lúcia. 2004. *Quase dois irmãos*.

Venturini, Toni. 2005. *Cabra Cega*.

O CINEMA DA REVOLUÇÃO PORTUGUESA: A IDEIA REVOLUCIONÁRIA FRENTE ÀS IMAGENS

Mickaël Robert-Gonçalves¹

Resumo: Qual é o papel do cinema durante as lutas? Essa questão provocou, dentro do Portugal revolucionário, uma produção de filmes e de documentos sobre as manifestações políticas que acompanhou o país nos anos setenta. A través da análise de um corpus de filmes realizados entre 1974 e 1975 e de textos (artigos, manifestos, entrevistas) publicados na mesma época, observa-se umas das últimas tentativas europeias para atingir um cinema de intervenção (política, social e cultural) inspirado das práticas militantes e da proposta subversiva dos argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino que falavam dum “terceiro cinema”. Num primeiro momento, é preciso entender o que esta em jogo na construção orgânica e teórica no cinema deste período, notavelmente em termos de toma de poder da criação e de semelhança entre o programa de produção cinematográfica e o programa revolucionário geral. Num outro lado, e considerando a pouca visibilidade deste corpus, é interessante confrontar a qualidade documental dos filmes efetivamente produzidos com o discurso sobre os filmes dos próprios testemunhas e realizadores desta época. Além disso, pode-se então tentar responder as grandes questões relativas a essência do cinema e começar uma reflexão sobre o que a “ideia revolucionária” pode fornecer ao cinema. Quais foram as experiências feitas durante o PREC? E, finalmente, que ficou dessas tentativas?

Palavras-chave: Cinema português, Revolução, História do Cinema, Documentário, Cinema e Política

Contacto: mickael.robertgoncalves@gmail.com

“A história é feita de duas necessidades em conflito, a que exige a continuidade da acumulação capitalista e a da resposta a essa opressão crescente: a necessidade da revolução”.

Rosa Luxemburgo²

¹ Mickaël Robert-Gonçalves prepara atualmente uma tese de doutoramento sob a orientação da professora Nicole Brenez em Paris. O título da tese é “O cinema português (1974-1980): a revolução pela imagem”. Além disso, ele também é curador e tradutor na editora Lowave e conferencista na Cinemateca francesa. O autor agradece sinceramente a Raquel Schefer pela sua ajuda inestimável na redação deste artigo.

² Frase de Rosa Luxemburgo presente como citação no início do filme *Contra as Multinacionais*, da Cinequipa (1977).

Durante o período revolucionário em Portugal, verificou-se uma importante produção de filmes e de documentos sobre as manifestações e as organizações revolucionárias do PREC. De acordo com filmografias consultadas em diversos livros e artigos, podem contar-se mais de cem filmes de diferentes durações produzidos entre 1974 e 1977. Em muitos dos títulos desse corpus – que se encontram disponíveis, em grande parte nos arquivos da Cinemateca Portuguesa e da RTP, é possível detetar uma clara vontade de colaboração com a luta política – neste caso, revolucionária –, partilhando ou dando ao povo, aos camponeses, aos operários, às mulheres, a possibilidade de exprimir-se. A articulação da pesquisa histórica e da análise estética favorece uma aproximação a esses objetos audiovisuais complexos.

O papel do cinema, entendido como porta-voz dos oprimidos, mostra-nos que este pode ser repensado tanto a partir das práticas, como dos objetivos de produção. O facto de que os cineastas tenham pensado em organizar-se coletivamente em cooperativas é também uma prova de que durante esse período histórico singular houve uma emulação que provocou debates e interrogações sobre o que deveria ser o cinema. O cinema de luta deva, talvez, responder às seguintes perguntas: “que imagens são mostradas e que imagens são escondidas?” (Brenez 2006, 51-52) Além disso, apoiando-nos em filmes “de intervenção social e cultural”, vislumbramos o modo como o cinema, enquanto instrumento de registo da realidade, é também uma arma na luta pela emancipação: representação dos acontecimentos, participação ativa nas lutas, vontade de cartografar o fenómeno cooperativista e revolucionário. Qual é, então, o papel do cinema durante a luta política? Assumir um papel único de registo, aspeto que não deixa de ser muito importante, ou tentar, com os seus meios, realizar a sua própria revolução? A análise proposta tenta abordar as particularidades do cinema militante em Portugal – se o 25 de Abril foi uma das últimas “revoluções românticas”, também é legítimo afirmar que a revolução portuguesa constituiu uma das últimas tentativas europeias de produzir um cinema político herdeiro do cinema francês do Maio de 1968 ou inspirado no cinema Sul-Americano (Solanas sobretudo). Num primeiro momento, é preciso voltar a certas questões ontológicas da prática da história e confrontá-las com o cinema enquanto documento; logo, é possível perceber como o cinema tenta coincidir com o acontecimento. Enfim, o ultimo ponto consiste em saber que

imagens marcam os espíritos e que imagens se tornam símbolos, ultrapassando assim a sua ingénuo definição como imagens instantâneas, vividas como ações e condenadas à passagem imparável do tempo.

A difícil receção de um corpus rico: entre a história e a memória

A história do cinema da revolução foi esclarecida e descrita com precisão num estudo sobre as políticas de cinema entre 1974-1976 de José Filipe Costa, publicado no livro *O Cinema ao Poder! A revolução do 25 de Abril e as políticas de cinema entre 1974-1976: os grupos, instituições, experiências e projectos* (2002). Nesse retrato da “conquista do poder cinematográfico”, José Filipe Costa mostra como os serviços cinematográficos foram ocupados, como os profissionais tomaram conta do Instituto Português de Cinema e fizeram desaparecer o papel do produtor. Tal como a revolução portuguesa, descrita pelo historiador Jean-François Labourdette como fazendo-se “com uma rapidez alucinante” (Labourdette 2000, 612), o cinema seguia com alegria e dinamismo o desenrolar dos acontecimentos decisivos do PREC. A celeridade da revolução mencionada por Jean-François Labourdette recorda-nos que, de facto, a queda do fascismo se deu em pouco tempo, com uma organização precisa e um relativo pacifismo, excetuando os confrontos à frente da sede da PIDE/DGS. A rapidez dos acontecimentos contrasta com a riqueza do material fílmico disponível e com a multiplicidade de imagens da revolução.

A profusão de imagens responde à proposição de que era desejável e necessário “representar ou prolongar através da imagem os acontecimentos surgidos e as transformações causadas” (Christian Delage in Ferro 1989, 97). O caso português é, desta forma, exemplar de uma procura de imortalização permanente dos acontecimentos revolucionários através da utilização massiva da câmara. Como modo de expressão móvel e moderno, a câmara, instrumento e máquina, cumpria o seu antigo papel, muitas vezes abandonado, o de um registo possível da realidade. A massa de imagens sugeria, então, uma espécie de ideal democrático em que cada indivíduo que possuísse uma câmara, que observasse e quisesse mostrar, poderia registar o que então acontecia. O cinema outorgava a possibilidade de expressão de vozes até então abafadas, escavava olhares frequentemente proibidos. Esse fenómeno não só atingia os portugueses, mas também os europeus, que observavam, preocupados, ou

felizes, a efervescência que se vivia em Portugal, facto que foi depois confirmado pelo sucesso obtido pelo cinema militante português nos festivais europeus até ao fim da década de setenta.

Um pouco mais tarde, no filme-síntese, *Bom Povo Português*, o realizador Rui Simões "ralentiza" imagens do 25 de Abril. A velocidade antes evocada e a repetição frenética das imagens poderão ser suscetíveis de diminuir a força do momento histórico. O mecanismo escolhido por Rui Simões reanima um problema cinematográfico já muito discutido, que é a relação entre a realidade histórica e a imagem cinematográfica. O cinema militante interroga permanentemente a realidade, como o diz Christian Zimmer em *Cinema e Política*:

O cineasta *engagé*, no fundo, está obcecado pela historicidade. A historicidade da ação. Uma ação cumprida toma imediatamente lugar na História e modifica então a minha situação. Uma obra toma lugar nessa História falsa que é a história da arte, isto é, o museu. Ela foge de mim e os outros servem-se dela para escrever a minha própria História. Um filme *engagé* deveria coincidir exatamente com o momento em que surge, em que se insere na História. (Zimmer 1974, 241).

Essa obsessão é também palpável no cinema do PREC. Zimmer descreve outra questão que era então importante nos grupos de cineastas e, por vezes, de jornalistas: a rejeição da arte. Um pouco depois, Zimmer cita um artigo dos *Cahiers du Cinéma* dos cineastas Paolo e Vittorio Tavani:

Cinema militante. Filme como instrumento: realizado no tempo mais curto possível, assente numa palavra de ordem surgida de um momento de luta, testemunha da própria luta – como exemplo, resultado a propor de novo noutro lado ou como fracasso que deve ser impedido. Propostas-testes sobre alguns problemas concretos, para solicitar respostas não-cinematográficas, mas sim respostas diretas da assembleia de espetadores... (Ibidem, 241).

Zimmer explica que os irmãos Taviani tinham em mente o filme de Solanas e Getino, *La Hora de los Hornos*, sendo que uma das palavras reiteradamente utilizada por Solanas para falar do filme é a palavra "ação", como se o filme fosse uma "ação política", o "ação (facto-ação) revolucionária". Eis aqui um dos pontos de definição do cinema militante e coletivo, ponto que é partilhado por vários cinemas mundiais paralelos: a necessidade de fazer corresponder a ação do filme ao momento histórico. Uma das maneiras consiste em dar a palavra ao povo que não pode fugir à história e que deve então tornar-

se o criador do filme (Ibidem, 242). A prioridade da ação política ou da crítica social sobre o pensamento artístico sente-se nas palavras dos realizadores que estiveram ativos durante o PREC, como Fernando Matos Silva, José Nascimento ou Rui Simões; que contam peripécias sobre o ritmo de produção que impedia a existência de preocupações artísticas, mesmo se todos eles procuravam produzir boas imagens e “experimentar” com a pobreza do material.

O uso da câmara lenta no início de *Bom Povo Português*, de Rui Simões, pode também ser lido como apontando para um interstício entre a história e a memória. A história é uma reflexão, uma interrogação, um “ir e vir entre o passado e o presente”; opõe-se à memória que não é objetivada e que “revive com uma carga afetiva inevitável” (Prost 1996, 111-113). O processo em obra no *Bom Povo Português* produz exatamente essa diferenciação e retrata a complexidade do que então se vivia e daquilo que se pode ainda ser recordado.

O tempo da Revolução... e do cinema?

A importância do “cinema de Abril” reside na “sua capacidade de mostrar, através de todos os géneros cinematográficos, os acontecimentos e as questões do tempo presente, realçados com o retorno do passado recente de Portugal, elaborando-se uma verdadeira investigação sobre as mentalidades e a identidade do povo português” (Christian Delage *in* Ferro 1989, 99). Esta enunciação quase programática poderia ser entendida como uma tentativa de resumir o cinema português do período revolucionário.

A questão da profusão de imagens imbrica-se noutra questão cinematográfica que é a escolha das imagens na rodagem e, depois, na montagem. Aqui, os cineastas podem escolher várias soluções: respeitar a cronologia ou jogar com a temporalidade. Por exemplo, quando Rui Simões realiza *Bom Povo Português* ou quando José Nascimento (Cinequipa) faz a montagem de *Contra as Multinacionais*, os cineastas tinham já uma certa distância dos acontecimentos, a revolução no caso de Rui Simões, que acaba *Bom Povo Português* em 1980; o caso simbólico do despedimento das operárias da empresa norte-americana Applied Magnetics durante a revolução, no filme de José Nascimento. Essa distância parece ser a mesma que encontra o historiador, de acordo com Michel de Certeau em *L'écriture de l'histoire*:

Os resultados da pesquisa apresentam-se segundo a ordem cronológica. Certamente, a constituição de séries, o isolamento de

“conjunturas” gerais, tanto como as técnicas da literatura ou do cinema tornaram flexível a rigidez dessa ordem, permitiram a instauração de quadros sincrónicos e renovaram os meios tradicionais de fazer jogar entre eles momentos diferentes. No entanto, a historiografia coloca o tempo das coisas como contraponto e introduz a condição de um tempo discursivo (o discurso “anda” mais o menos rapidamente, atrasa-se ou adianta-se). Com esse tempo de referência, a historiografia pode condensar ou estender o seu próprio tempo, produzir efeitos de sentidos, redistribuir e codificar a uniformidade do tempo que flui. Essa diferença possui já a forma de uma bissecção. Permite um jogo e fornece ao saber a possibilidade de produzir-se num “tempo discursivo” (ou num “tempo diegético”, diz Genette) que se opõe à distância do “real”. (De Certeau 2008, 123)

A cronologia histórica não se impõe por si mesma. Se alguns dos filmes da revolução tentam seguir uma estrita sucessão de factos – dando as datas, os lugares, por vezes inscritos mesmo no filme –, outros deixam as imagens e a montagem construir um sentido. A questão da montagem pode também fazer-nos pensar qual é o tempo que o filme apresenta e tenta atingir. No filme *As Armas e o Povo*, destaca-se três momentos no filme – o primeiro corresponde às manifestações do 1º de Maio de 1974, com uma focalização sobre a multidão aí presente nesse dia; o segundo corresponde às entrevistas de Glauber Rocha, que permitem ver e ouvir o povo; por fim, os discursos políticos de Soares e de Cunhal. Sobre a realização do filme, Fernando Matos Silva conta numa entrevista de Fevereiro de 2011 :

É engraçado porque, durante uma reunião, dizia-se: “temos que fazer a montagem do filme, temos que fazer a montagem do filme!” e arrisco-me a levantar o braço e a dizer: “posso fazer a montagem”, e toda a gente gritou: “então, faz isso!”. Fiz a montagem e foi bastante interessante. No filme, a sequência no estádio que agora se chama Estádio 1º de Maio, e que era o estádio dos trabalhadores durante o fascismo, é a sequência onde vemos as intrigas entre Soares e Cunhal: já se vê o que está a acontecer.³

Fernando Matos Silva descreve o momento, lendo já nas imagens os acontecimentos futuros e mostrando que a distância entre o momento histórico e a distância analítica pode ser facilmente atravessada. As declarações do realizador mostram-nos também que a equipa de rodagem nem sempre coincidia com a equipa de montagem; o carácter coletivo da produção deste tipo de cinema conjuga a realização e os olhares no plural. Quando Rui Simões narra

³ Salvo indicação em contrário, as citações de realizadores portugueses provêm de entrevistas realizadas durante a pesquisa realizada no âmbito das minhas teses de mestrado e de doutoramento, entre 2010-12, em Lisboa, em francês e em português.

a construção dos seus filmes, refere sempre a reação aos acontecimentos e a vontade de mostrar algo de preciso, o que pode parecer uma ambiguidade. Na verdade, o cineasta, ainda que aproximando-se do historiador, não cumpre o mesmo papel; os filmes trazem a sua própria temporalidade como possibilidade: o tempo da imagem pode constituir um adiantamento do tempo da revolução. Mais, a dimensão coletiva dos filmes faz com que cada filme seja o resultado de uma convergência ideal de pontos de vista. Aquilo que é mostrado pelo cinema da revolução é que, enquanto lugar que combina temporalidades, rostos e espaços, o cinema é capaz de produzir olhares singulares que permitem interrogar a existência e a história.

Nos filmes da revolução, as entidades individuais – representantes políticos, patriarcas – opõem-se à massa difusa e dinâmica do povo. As pessoas gritam, falam, choram, querelam-se entre partidos políticos e movimentos militares, entre camaradas, entre famílias. As efusões da história alcançam a tragédia da palavra de Jean Renoir em *La Règle du jeu*: “O mais terrível neste mundo é que toda a gente tem os seus motivos”.

Iconografia e cartografia do cinema do PREC

As primeiras imagens fixadas pela cinematografia da revolução são as imagens da comunhão nacional e popular e de uma efusão entre o povo e os militares. São talvez as imagens mais conhecidas da revolução, sobretudo no estrangeiro – os tanques em Lisboa, a gente na rua, partilhando a liberdade com os soldados. As imagens mostram as manifestações de alegria, mas também as primeiras ações do Movimento das Forças Armadas (ocupações das instituições políticas, prisão dos oficiais da PIDE, a instauração da Junta de Salvação Nacional). Aqui, o corpus é muito rico, com várias imagens desses acontecimentos; contudo, as imagens são todas parecidas: as imagens de *Caminhos da Liberdade* (Cinequipa, 1974) – filme que responde à urgência de captação bruta dos acontecimentos – encontram-se também nas *Armas e o Povo* (1975) e na curta-metragem *O Povo Unido Jamais Será Vencido*, de António Escudeiro (1974). Fernando Matos Silva fala, então, de “documento” para confirmar essa vontade do filme de inserir-se na história:

Estávamos a espera do sinal, e logo, filmámos desde a madrugada, aqui, nas ruas, no Carmo, no Terreiro do Paço... Foi assim que nasceu o filme *Caminhos da Liberdade*, que foi mostrado em

vários países depois. É um documentário ou, mais precisamente, um documento, que foi realizado sobre o que estava a acontecer e que tinha a vantagem de reunir as primeiras imagens da revolução.

Neste caso, o filme “nasce” com o acontecimento. *Caminhos da Liberdade* é um filme realizado pelo grupo que conformava a Cinequipa e utiliza imagens de operadores da RTP. A relação com a televisão explica também o facto de que essas imagens tenham sido mostradas frequentemente e que sejam hoje conhecidas. Um dos primeiros símbolos da revolução fixado através do cinema é a síntese aparentemente feliz entre o povo e o MFA. Entre os militares, há figuras individuais que se destacam, como Otelo, muito presente nos filmes em variadas atitudes, discursos ou ações, e também Salgueiro Maia, outro herói do 25 de Abril, fixado também com o seu olhar sério em vários filmes da “euforia revolucionária”.

Depois de um período preliminar (25 de Abril-1º de Maio 1974), as cooperativas vão muitas vezes trabalhar em colaboração com a televisão para produzir programas culturais com o objetivo de colocar o cinema ao lado da revolução. Os títulos dos filmes desenhavam uma cartografia das lutas em Portugal até 1976-77, lutas agrárias sobretudo, mas também lutas operárias ou sociais (entre as quais se insere o a luta pela emancipação feminina). Os filmes traçam uma cartografia – ainda que não exaustiva – no sentido geográfico, atravessando vários lugares de Portugal: cidades ou outros pontos precisos, como a Herdade da Torre Bela (há pelo menos três filmes sobre essa cooperativa), Gonçalo (*Cooperativa Cesteira de Gonçalo* de António de Macedo, Cinequanon, 1975) ou Zambujal (*Herdade do Zambujal – Unidade de Produção Cinematográfica Nº1*, 1975). Dão também a ver uma cartografia das possíveis formas de organização dos trabalhadores; assim, uma grande parte do corpus concentra-se no processo cooperativista. O trabalho da Cinequipa e da Cinequanon permite obter documentos visuais importantes sobre a maneira como as pessoas, os camponeses ou as mulheres se inseriam no movimento através do seu próprio trabalho e na sua própria localidade. *Comunal, Uma Experiência Revolucionária*, de José de Sá Caetano (Cinequanon), mostra diferentes testemunhas que se exprimem sobre a cooperativa em que participam; os sacrifícios, as vantagens ou as hesitações são aflorados numa descrição do significado que a cooperativa tinha para as pessoas. O filme *Torre Bela*, realizado pelo alemão Thomas Harlan,

sobre o qual José Filipe Costa fez uma pesquisa muito relevante⁴, é sem dúvida um dos exemplos mais singulares e interessantes do que era uma cooperativa e de como se organizavam as pessoas dentro dessas estruturas. Ao lado desses filmes, há uma outra cartografia complementar, que consiste em mostrar os diferentes pontos de luta nas empresas; assim, *Candidinha* de António Macedo relata a fuga dos dois patrões de um atelier de costura de Lisboa e a subsequente luta das costureiras para organizar uma cooperativa de produção; *Greve na Construção Civil* da Cinequanon mostra a contestação dos trabalhadores da construção civil que se opõem tanto ao patronato, como ao Ministério do Trabalho. Há também *Applied Magnetics* da Cinequipa que mostra a organização das operárias despedidas da empresa norte-americana homónima (o patrão preferiu voltar para os Estados Unidos) durante o PREC; o filme concentra-se sobretudo nas consequências dessa situação conflituosa sobre o estado moral das mulheres; a força do filme aparece nas várias entrevistas às operárias, mais nova das quais só tem quatorze anos, e explicando com um certa pudor a vivência do presente e a visão do futuro.

Uma outra espécie de cartografia possível seria uma cartografia da situação feminina em Portugal nos anos setenta. À primeira vista, muitas vezes, o caso das mulheres aparece em filmes cuja objecto é mais amplo – é possível entrever a situação das mulheres num filme sobre a reforma agrária ou sobre a revolução em geral, mas há também um corpus de filmes que se concentra principalmente nas mulheres. Aqui, são sobretudo filmes da Cinequipa, que fazia um programa especificamente sobre a condição feminina. Os filmes *Lúcia e Conceição* – retrato da vida de duas meninas que trabalham no campo nos Açores – e *Nascer, Viver, Morrer* que contém entrevistas a mulheres sobre a maternidade, o casamento e o divórcio são documentos que merecem também ser nomeados.

Enfim, para voltar à questão da iconografia e da cartografia: como se constrói uma iconografia memorável? A questão constitui um dos aspetos do cinema militante: não se sabe inicialmente quais são as imagens que se tornarão os símbolos do acontecimento na história visual, mas cada filme que acompanha o acontecimento é um documento e, como tal, pode deixar imagens que serão

⁴ José Filipe Costa escreveu uma tese de doutoramento com uma secção teórica (*Cinema forges the event. Filmmaking and the case of Thomas Harlan's Torre Bela*, thesis for the degree of Doctor of Philosophy, Londres, The Royal College of Art, 2011) e uma componente prática, que originou o filme *Linha Vermelha* (2011).

reutilizadas. Tal é evidente no caso das imagens do 25 de Abril presentes em vários filmes do PREC e depois reutilizadas em documentários recentes e reportagens da televisão. Um outro caso simbólico tem a ver com as imagens das operárias despedidas da Applied Magnetics – o rosto de uma jovem chorando, exausta, acabou por constituir um símbolo da dureza do capitalismo; essas imagens foram registadas pela Cinequipa em *Applied Magnetics – O Início de uma Luta* (1975), para além de terem sido utilizadas no filme de Rui Simões, *Deus, Pátria, Autoridade* (1975) como ilustração da violência capitalista; dois anos depois, a Cinequipa transformou o caso da Applied Magnetics num exemplo do capitalismo brutal que existia em Portugal e no mundo ocidental em geral no filme panfletário *Contra as Multinacionais* (1977). A circulação das imagens favorece a modificação do sentido – de um caso singular a um modelo exemplar – e contribui para introduzir essas imagens nas recordações e fazer com que a memória de uma luta particular entre também na história do movimento revolucionário ou, de uma forma mais em geral, na história do movimento histórico do capitalismo e dos seus impactos sobre as sociedades.

Anos depois da revolução, na edição digital do filme *Deus, Pátria, Autoridade*, Rui Simões incluiu um documento na caixa do DVD: um excerto de um artigo do *Diário Popular* de 24 de Abril de 1976, onde é descrita a vontade de alguns trabalhadores de ver o filme inserido no programa da RTP antes das eleições. Para obter a emissão do filme, os trabalhadores escreveram ao Presidente da República. Aqui, os fenómenos invertem-se: o cinema fazia parte da luta e tornava-se uma reivindicação dos trabalhadores. O cinema como arma, mas também como possível componente de emancipação.

Os conflitos entre os cineastas, as cooperativas e os indivíduos mostravam desde logo a complexidade do acontecimento e da sua inscrição na memória. O cinema do PREC, um cinema militante que tentava fazer coincidir o tempo da revolução com o tempo cinematográfico, oscilava entre respostas urgentes e a necessidade de recordar e de ver a história no processo de fazer-se. Se questões políticas separavam famílias inteiras, a prática artística e, no nosso caso particular, o cinema, revela as tensões e as experiências empreendidas. A coincidência entre o tempo do filme e o tempo histórico cria problemas na perceção dos filmes: pensados como objetos eficazes no quadro de uma temporalidade definida, passam a tornar-se documentos pertinentes mas sem

qualidades artísticas. A reflexão e a análise aqui propostas servem para repensar esse corpus como fonte documental, mas também como um panorama de práticas cinematográficas alternativas, por vezes muito simples, pobres, mas outras vezes mostrando que a beleza pode surgir da urgência.

Referências bibliográficas:

Brenez, Nicole. 2006. *Cinemas d'avant-garde*. Paris: Cahiers du Cinéma/SCEREN-CNDP.

De Certeau, Michel. 2008. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard.

Ferro, Marc, dir. 1989. *Révoltes, révolutions, cinéma*. Paris: Centre Georges Pompidou.

Labourdette, Jean-François. 2000. *Histoire du Portugal*. Paris: Fayard.

Prost, Antoine. 1996. *Douze leçons sur l'histoire*. Paris: Seuil.

Zimmer, Christian. 1974. *Cinéma et politique*. Paris: Seghers.

O FILME TURÍSTICO EM PORTUGAL: 1930-1949

Sofia Sampaio¹

Resumo: Confundindo-se com o filme de viagem, muito comum e apreciado desde as origens do cinema, o filme turístico constitui um dos géneros menos estudados da história do cinema. Portugal não fugiu à regra. Uma vista de olhos pelo Prontuário de Matos-Cruz (1989), faz-nos deparar com centenas de títulos que indiciam conteúdos de teor turístico ou de viagem. A lei dos 100 metros (1927), que apoiava os filmes “de paisagem, e de argumento e interpretação portuguesa” terá incentivado esta produção, sobretudo em formatos de curta e média metragem. Nesta comunicação, discuto alguns destes filmes, produzidos nas décadas de 30 e 40 do século XX, que visionei no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. A minha análise aponta para a consolidação de uma série de conteúdos e características formais, em conformidade com as principais orientações ideológicas do Estado Novo e sua ideia de turismo doméstico. No entanto, também se identificaram casos menos previsíveis, que combinam o gosto pela experimentação cinematográfica com o gosto pela exploração física de lugares e de práticas de viagem. A análise conjunta de um leque amplo de filmes (de propaganda direta, amadores e profissionais) vem sublinhar a importância de se ultrapassarem leituras estritamente ideológicas, a fim de dar conta de processos complexos, que permanecem em larga medida por conhecer.

Palavras-chave: filme turístico; Portugal; práticas turísticas e cinematográficas; décadas de 30 e 40

Contacto: psrss@iscte.pt

A presente comunicação insere-se numa investigação mais vasta, e ainda em curso, sobre o filme turístico em Portugal, que é parte do projeto de pós-doutoramento financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT)

¹ Sofia Sampaio tem um doutoramento em Estudos Culturais pela Universidade de Lisboa e um mestrado em Estudos Anglo-Americanos pela Universidade do Porto. Foi doutoranda associada no Departamento de Media e Comunicações do Goldsmiths College, Universidade de Londres (2005), e investigadora visitante no Departamento de Media e Estudos Culturais da Universidade da Califórnia, Riverside (2011). É co-coordenadora do Núcleo de Culturas Visuais do CRIA — Centro em Rede de Investigação em Antropologia, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL). Actualmente desenvolve um projeto de pós-doutoramento sobre turismo e cinema.

que me encontro a desenvolver no Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA). Em linhas gerais, o objetivo da pesquisa é traçar o desenvolvimento deste género fílmico numa perspetiva essencialmente diacrónica, a partir do visionamento de filmes de teor turístico ou de viagem, no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Na esteira de autores que se têm dedicado ao estudo do filme industrial ou de "utilidade" (ex. Hediger e Vonderau 2009), optei por uma análise em série, sem perder de vista a especificidade de cada filme, a fim de permitir a identificação de ruturas e continuidades (na forma e no conteúdo) teoricamente relevantes. Interessa-me, a partir dos filmes visionados, compreender a evolução (num sentido histórico, i.e., neutro) não só do campo cinematográfico, mas também das práticas turísticas e de viagem que estes filmes registaram, representaram, promoveram e ajudaram a configurar. Daí que a designação de "filme turístico" deva ser considerada num sentido lato, abrangendo não apenas os filmes abertamente promocionais, mas também aqueles que, de uma forma ou de outra, registaram práticas turísticas, desse modo contribuindo para o seu desenvolvimento e divulgação. Muitos dos filmes que visionei e que analiso têm sido descritos sob outras designações, tais como "documentários regionais".² Constituindo, na sua maioria, curtas e médias metragens (entre os 4 e os 20 minutos de duração), os filmes visionados caracterizaram-se por uma grande variedade, incluindo filmes de viagem (profissionais, amadores ou de encomenda), filmes educativos e didáticos, filmes industriais, filmes de ficção, filmes etnográficos e mesmo filmes militantes (Sampaio 2013). O objetivo foi o de não restringir a análise aos filmes manifestamente promocionais ou publicitários (que, de resto, surgiriam mais tarde), a fim de captar uma maior diversidade de discursos e práticas turísticas e cinematográficas.

No que se segue, reportar-me-ei às décadas de 1930 e 1940, que coincidiram com a implantação do Estado Novo (1933-1974) e que são frequentemente abordadas a partir de uma perspetiva essencialmente ideológica, i.e., segundo um quadro teórico que se constrói em torno do estudo do aparelho ideológico do regime. A minha opção por uma balizagem

² Esta é a classificação que Jorge Seabra (2000: 238) faz dos filmes de Jorge Brum do Canto *Abrantes* (1933); *Nada de novo... em Óbidos* (1933); *Sintra, Cenário de um Filme Romântico* (1933); e *Uma tarde em Alcácer* (1933), que eu também analiso no âmbito deste projeto.

cronológica (e não tipológica) vai no sentido de me distanciar deste tipo de abordagem. Na esteira de estudos mais recentes, e sem querer subestimar, minimizar e muito menos branquear a ação autoritária e repressiva do Estado Novo e a eficácia da sua ideologia, pretende-se enveredar por uma "análise processual" (Domingos e Pereira 2010: 14), focalizada nas práticas, que mergulha no quotidiano e nas relações entre atores sociais (incluindo os menos óbvios, como é o caso dos turistas) para trazer à superfície uma visão mais complexa e completa dos processos sociais, culturais, económicos e políticos que tiveram lugar durante aquele período.

Com efeito, a tendência de olhar os filmes produzidos nesta época através de uma lente ideológica tem dominado o campo dos estudos de cinema. Em vez de Salazar, a "árvore que esconde a floresta", para utilizar a imagem de Domingos e Pereira (2010: 16), é agora António Ferro, responsável máximo pela "política de espírito" que parece emanar de um cinema frequentemente descrito e concebido como uma "encenação do regime" (Vieira 2011).³ Apesar dos muitos e inegáveis méritos desta linha de investigação – que, no seu melhor, nos tem permitido conhecer e compreender melhor a retórica do regime e o seu âmbito de ação⁴ – torna-se imprescindível ultrapassar os limites de uma visão que é, afinal, recebida "de cima", para mergulhar nas visões que se constituíram, durante o mesmo período, a partir "de baixo", e que continuam a ser tendencialmente ignoradas.

A escolha, para o *corpus* analítico, de filmes considerados "menores" e excluídos do cânone (então, como agora, dominado pela ficção) vai no sentido de proporcionar uma perspetiva simultaneamente mais ampla e mais refinada do campo cinematográfico da altura, possibilitando o aparecimento e a formulação de questões que vão muito além da procura de correspondências mais ou menos diretas entre os filmes e o regime estadonovista. De resto, é útil

³ Maria do Carmo Piçarra recorre a um termo semelhante para descrever o *Jornal Português*, revista de atualidades dirigida por António Lopes Ribeiro, entre 1938 e 1951, como expressão da "«política-espetáculo» encenada por António Ferro" (2006: 16).

⁴ Sobre a relação entre o cinema deste período e o regime, a grande referência é o trabalho do historiador Luís Reis Torgal (2000; 2008). Veja-se também o estudo de Ellen W. Sapega (2008), que reconhece tensões e contradições no consenso ideológico estadonovista, em áreas como a literatura e a cultura visual (sobretudo arquitetura, pintura e exposições).

ter presente que a influência que o Estado Novo exercia na totalidade da produção cinematográfica, apesar de intensa, não era nem linear nem absoluta.⁵

Por fim, também o estudo do turismo em Portugal no período em questão tem sido refém de abordagens fundamentalmente ideológicas, a que não é alheia a importância que o Estado Novo dedicou ao setor.⁶ O turismo foi integrado em muitas das iniciativas do SPN,⁷ que viria a adotar, no final da guerra, o nome de Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), que, por sua vez, daria lugar, em 1968, na fase de relativa abertura do regime, à Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT). Como vários autores têm vindo a demonstrar (Pires 2003; Cadavez 2012; Silva e Oliveira 2013), é difícil separar o turismo da propaganda do regime, de cujo ideário foi muitas vezes veículo. No entanto, uma identificação automática entre os dois corre o risco de remeter para a sombra a diversidade de discursos e práticas turísticas que se faziam sentir, muitas vezes em contradição com os discursos e as práticas favorecidas pelo Estado Novo. Uma das principais tarefas a que nos propomos é tentar perceber como é que esta diversidade se traduziu nos filmes. Daí que à análise de filmes turísticos (ou de teor turístico) “oficiais” – i.e., feitos ou sob a chancela do SPN (1933-1944), que contavam com ampla divulgação em Portugal e no estrangeiro⁸, ou sob a chancela do SNI (1945-1968) – se deva acrescentar a análise de filmes turísticos (ou de teor turístico) feitos por empresas cinematográficas privadas, bem como a análise de documentários turísticos (ou de teor turístico) “inéditos”, i.e., das “imagens

⁵ Como Luís Reis Torgal refere: "O cinema não estava, na verdade, preso ao Estado Novo do ponto de vista institucional. As produtoras eram privadas: Lisboa Filme (fundada em 1928), Tobis Portuguesa (fundada em 1932), ligada à empresa alemã, ou, um pouco mais tarde (1938), a SPAC (Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas) ou várias outras que não vamos aqui citar. Portanto, se havia produções cinematográficas oficiais, do SPN ou da Agência-Geral das Colónias, por exemplo, e se outras eram resultado da ação de uma empresa, a SPAC, que, não sendo estatal, estava intimamente ligada aos interesses do Estado, através do seu principal responsável, António Lopes Ribeiro, e se, na verdade, a censura (Inspeção-Geral dos Espetáculos, fundada em 1929) exercia a sua ação, louvando algumas produções, censurando outras ou interditando algumas, não se pode dizer que houvesse uma ligação formal, direta e intrínseca, do cinema ao regime." (Torgal, 2000: 36)

⁶ Também aqui é possível distinguir entre estudos bem conseguidos, que não descumam a complexidade do tema, e outros que, colando-se aos discursos oficiais, acabam por reproduzir a visão elitista desenvolvida pela ditadura, que concebe a população como homogénea ('massas') e apática, alvos fáceis da retórica do regime (cf. Domingos e Pereira, 2010: 12).

⁷ A partir de 1939, o SPN recebeu as competências do Ministério do Interior em matéria de turismo, vindo a integrar, em 1940, o Conselho Nacional de Turismo. Veja-se o artigo da Associação dos Amigos da Torre do Tombo sobre o SPN: <http://www.aatt.org/site/index.php?op=Nucleo&id=1493>

⁸ Os filmes do SPN eram muitas vezes comprados por empresas como a Fox Movietone News, a Eclair-Journal; a France-Actualités, a Paramount News, e a Ufa alemã (Rodríguez, 2000: 141).

captadas, de forma mais ou menos espontânea, por amadores” (Torgal 2000: 16). Só uma análise conjunta destes três tipos de filmes é que nos permitirá obter uma visão mais aproximada das práticas turísticas deste período, e da sua articulação com os discursos e as práticas cinematográficas e de poder. Dadas as limitações de espaço, discutirei, de um modo muito esquemático, apenas alguns exemplos.

Turismo e propaganda: a visão “de cima”

Como vários autores referiram (Pina 1988; Pires 2003), o turismo desenvolveu-se em Portugal de forma descontínua e irregular. Ao Estado Novo coube a tarefa, assumida gradualmente – sobretudo a partir das comemorações centenárias de 1940 (Melo 2001: 252; Pires 2003: 39) – de organizar e regular o setor, colocando-o sob a sua esfera de influência ideológica. Porém, um enfoque excessivo nos textos e nas imagens da propaganda do Estado Novo (em especial, da autoria de António Ferro ou sob sua influência direta), arriscaria conduzir-nos a uma sobrevalorização da ação do Estado e dos seus efeitos homogeneizantes. Filmes como *A Praia da Nazaré* (1935) e *As visitas a Lisboa de 8000 operários alemães da ‘Força pela Alegria’ em Março e Abril de 1936* (1936), ambos produzidos pelo SPN, atestam o interesse do regime pelo turismo internacional, mas também as limitações inerentes à tentativa de o subordinar a desígnios puramente propagandísticos.

Realizada por ocasião da visita a Portugal, em junho de 1935 e a convite do SPN, de um grupo de escritores internacionais que incluía o francês François Mauriac, o belga Maurice Maeterlinck, a chilena Gabriela Mistral, o espanhol Miguel de Unamuno, entre muitos outros,⁹ *A Praia da Nazaré* (4’) recupera um dos motivos mais célebres do repositório paisagístico português, que Leitão de Barros recentemente levava à tela em *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929). No entanto, se Leitão de Barros conseguira captar a riqueza natural e humana dos cenários filmados, transmitindo ao espectador o gosto pela viagem como

⁹ São eles, segundo os intertítulos: “Maeterlinck, Mauriac, Jules Romains, Duhamel, Unamuno, Fernandez Flores, Ribeiro Couto, Gabriela Mistral, Pierre Daye, Paul Crockaert, Ernst Curtius, Blunck, Maetzu.” São de destacar o belga Maurice Maeterlinck, Prémio Nobel em 1911, que viria a escrever o prefácio ao livro de Salazar *Une Revolution dans la Paix* (Flammarion: 1937), e Miguel de Unamuno, filósofo e escritor de origem basca, que publicara *Por terras de Portugal e Espanha* (1911). Muitos dos outros estavam ou viriam a estar associados ou ao regime Nacional-Socialista ou aos nacionalistas franquistas.

descoberta de gentes e lugares “outros”¹⁰, o filme do SPN dá mais atenção aos ilustres excursionistas, que vemos a ‘ver o panorama’ ou a tirar fotografias a partir de um promontório, em alternância com planos breves da praia e dos pescadores. O formato curto não permite que esqueçamos o que é realmente importante: adequar as poucas imagens da pequena vila piscatória (os intertítulos dominam o filme) a um discurso que faz da parte (Nazaré) representativa do todo (Portugal), como o provam as longas citação finais, atribuídas a três dos ilustres visitantes, que louvam a Nazaré pelo seu “povo bíblico” e a sua “humanidade,” mais do que pela paisagem, e que apontam a pequena vila como o apogeu da viagem ao “feérico Portugal.”

Do mesmo modo, não é exagero ver no segundo filme, *As visitas a Lisboa de 8000 operários alemães da “Força pela Alegria” em Março e Abril de 1936* (5’), idêntica subserviência do turismo à propaganda política. Exibido no âmbito do *Jornal Português*, a revista de atualidades do SPN, o filme faz a cobertura da passagem por Lisboa de um cruzeiro alemão da *Kraft Durch Freude* (KDF), concentrando-se em dois momentos: o desembarque do navio, no qual vemos os passageiros a serem recebidos, entre bandeiras e saudações nazis, pela “colónia alemã em Lisboa;” e o almoço de “confraternização” no refeitório da recém-fundada (junho de 1935) Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT).¹¹ Os dois momentos sugerem, de forma evidente, o alinhamento político do regime português com o regime alemão; no entanto, assinalam também a importância que o governo de Lisboa parece atribuir ao turismo alemão em Portugal, em especial aos cruzeiros que, entre 1935 e 1939 (Valente, 2010: 34), viajaram com destino à Madeira e aos Açores, fazendo escala na capital. Esta visita foi objeto de um outro filme, *Mit uns in den Soningen Suden/ A Excursão dos 3000 Operários Alemães*, realizado para a KDF por Leonhard Furst (1936/37) e igualmente exibido em Portugal pelo SPN, que posiciona

¹⁰ O filme de Leitão de Barros, que teve Artur Costa de Macedo como operador de câmara, foi elogiado no *Cinéfilo*, nomeadamente por ter saído “da estreita órbita em que vulgarmente giram as curtas películas de monumentos e paisagens da nossa terra e que, por lei, preenchem uma parte mínima dos programas dos cinemas” (s/a 1929). Este crítico de cinema apresenta o filme como “uma revelação,” salientando a reação positiva do público: “Foram justas as palmas que sublinharam *Nazaré, Praia de Pescadores*. Oxalá se produzam documentários idênticos relativamente a outras regiões e sítios de Portugal.”

¹¹ A informação é-nos dada num dos intertítulos: “Um grupo de cem operários e operárias alemães almoçaram no magnífico refeitório creado [sic] pela FUNDAÇÃO NACIONAL PARA A ALEGRIA NO TRABALHO, onde confraternisaram [sic] com os camaradas portugueses, numa festa cheia de alegria.”

Lisboa como um local exótico, a roçar o tropical, e a Madeira como um polo de atração turística já bastante desenvolvido.¹²

Um último exemplo é *Caramulo* (1936), uma curta (8') cujos créditos da direção são atribuídos à "Secção de Cinema do SPN." Apesar de abrir com três longos intertítulos, carregados de texto, o filme incorpora já um narrador em voz-off, o que permite a inclusão de um maior número de imagens, incluindo várias panorâmicas da serra, que é descrita como "situada numa das mais lindas regiões da Beira-Alta." Tal como os filmes anteriormente discutidos, também este é suscitado por um evento de carácter oficial: os "dias médicos," que reúne no Caramulo médicos de Portugal e Espanha para discutirem a campanha de antituberculose, bem como uma série de jornalistas e fotógrafos que para ali se dirigem a fim de cobrir o evento. No entanto, se a reunião médica constitui o pretexto do filme – gerando uma oportunidade para o enaltecimento da figura de Jerónimo de Lacerda, diretor do sanatório e amigo próximo de Salazar – a reportagem assume, em grande parte, o formato de um relato de viagem ou visita guiada. Num estilo que dominará o género nas próximas décadas, estendendo-se pelo menos até aos anos 60, o narrador descreve o que a câmara mostra com frases longas e uma retórica empolada, rica em hipérboles, metáforas e clichés, muitas vezes traduzidos literalmente em imagens.¹³ As imagens apresentadas são, assim, cuidadosamente guiadas pelo discurso, que deicticamente identifica os objetos considerados dignos quer da objetiva quer do comentário editorial: "lá no alto;" "lá em baixo," "avistamos agora à esquerda... e à direita...;" "este é o Sanatório Aurora, este outro, o Sanatório da

¹² O filme alemão – mais longo (20') do que o português (5') – entretece, de forma eficaz, elementos de propaganda ao regime Nazi e elementos que promovem diretamente a atividade cruzeirista. O enfoque cai sobre os passageiros alemães, homens e mulheres aparentemente de condição operária, e o modo como ocupam o seu tempo em atividades de lazer e entretenimento, sobretudo dentro do navio. O destino turístico é secundário, sendo as secções relativas a Lisboa e à Madeira bastante breves (respetivamente, 2'20" e 2'). De Lisboa, mostram-se os elétricos cheios de turistas, nomeadamente, em Belém. O grande plano de um homem negro, e as imagens de uma manada de bois e de algumas palmeiras sugerem o interesse pelo exótico, provavelmente mediado por conceções rácicas de superioridade. Também se vê uma menina a vender postais. Na secção sobre a Madeira, sobressaem as atividades orientadas para os turistas, tais como os típicos passeios nos carros de cesto e as excursões para ver e fotografar as 'vistas' – como no plano de um homem que tira fotos com uma câmara montada num tripé, seguido do plano de uma vista panorâmica sobre os terraços da Madeira.

¹³ Como no seguinte excerto, dito sobre as imagens de um rebanho a pastar na periferia da vila: "A população do Caramulo, com as suas modestas e pitorescas construções debruçadas umas sobre as outras, extasiada na contemplação de um dos mais belos panoramas da nossa terra, parece a pastora do rebanho, tão característicos da Beira, que entre os penhascos da serra procuram alimento."

Santa Maria. Agora, a Casa de Saúde de Nossa Senhora da Conceição...” Como também se tornaria regra, apesar do elogio das paisagens naturais ser uma constante, o foco da atenção recai sobre o património construído – igrejas, capelas, solares, edifícios públicos, com destaque cada vez maior, sobretudo a partir dos anos 40, para as obras do Estado Novo. Neste filme, depois de uma breve referencia às “modestas e pitorescas construções” da vila, o narrador faz o inventário exaustivo (ilustrado por planos exteriores) dos sanatórios e das casas de saúde, para depois mencionar a “lindíssima capela de Nossa Senhora da Esperança.” São assim misturados elementos com um interesse turístico geral – as vistas da pequena localidade situada na encosta da serra; a estrada e a paisagem circundante, filmadas a partir de uma curva (o meio de transporte de médicos, jornalistas e dos próprios operadores de câmara é o automóvel); a capela e os seus azulejos – com elementos de cariz informativo e propagandístico, que também poderiam interessar a eventuais visitantes: as infraestruturas médicas do Caramulo, responsáveis pela sua fama e popularidade; a residência do diretor, o muito citado e filmado Jerónimo de Lacerda; e a “casa onde Salazar costuma passar as suas curtas férias de repouso.” Quer a estrutura de relato de viagem quer os aspetos turísticos são incorporados de uma forma pouco clara, e o filme termina bruscamente com o plano geral de todos os médicos na escadaria do sanatório, em jeito de fotografia de família.

A partir de finais dos anos 30 e ao longo dos anos 40, a produção de filmes regionais e de cariz monográfico intensifica-se, marcando a importância do turismo doméstico que, apesar de incipiente, se oferece como alternativa aos fluxos de turistas internacionais interrompidos pela guerra. Apesar das diferenças de estilo, filmes como *Sintra a Maravilha Verde* (1938), de José César de Sá; *Serra da Estrela: Gouveia* (1944) e *Caldas de Aregos* (1945), ambos de Armando de Miranda, partilham uma série de características que denotam uma standardização acentuada. São elas a introdução de um narrador, em *voz-off*, que medeia e traduz as imagens para o público; a subordinação das imagens a um argumento ou discurso prévio (ou seja, o que se vê serve basicamente para ilustrar o que se diz); o recurso a uma linguagem exagerada, frequentemente dada ao lirismo, que é muito patente nos filmes de Armando de Miranda; a atenção excessiva aos pormenores, que incidem sobre a arquitetura e a história

pátria; e a folclorização das populações locais, que frequentemente vemos a atuar em ranchos. Apesar da importância que se dá a quadros pitorescos e bucólicos, predominantemente captados em planos fixos ou com lentas panorâmicas horizontais, não se pode dizer que haja ainda um olhar turístico autónomo. A informação de interesse especificamente turístico, respeitante, por exemplo, a hotéis e restaurantes, coexiste com outro tipo de informação – nomeadamente sobre a indústria e alguns processos fabris. Inclui-se também informação geralmente suprimida da propaganda turística, como é o caso, em *Caldas de Aregos*, da referência aos “maus tempos de racionamento” que se vivem. Um filme como *Serra da Estrela: Gouveia*, que possui um forte veio religioso, apresenta uma mistura singular de folclore, tradição, elogio do trabalho¹⁴ e celebração da modernidade – esta última sugerida quer pelas indústrias da região quer pela nova unidade hoteleira de Gouveia. Mesmo em contextos mais intensamente turísticos – como Sintra, no filme de César de Sá – as populações locais estão muito presentes, suscitando comentários moralistas, como quando se diz, a propósito de um grupo de crianças a caminho da escola, que esta os irá transformar “numa geração mais forte.” O mesmo se aplica às autoridades locais, cujos nomes são frequentemente citados (um exemplo é o diretor das Caldas de Aregos, o “Sr. Dr. Macedo de Pinto, médico muito sabedor”). Finalmente, apesar de o destino da viagem ser aparentemente mais importante do que a viagem em si mesma, as estradas são já apontadas como importantes miradouros, assinalando a importância do automóvel na consagração do ‘ver as vistas’ como prática de viagem fundamental. Em *Caldas de Aregos*, se a câmara ainda não capta as paisagens a partir de dentro do automóvel (não há *travellings*), é através do automóvel que ela tem acesso à paisagem, da qual a estrada, construída ao longo do rio Douro, é agora também parte integrante e muito comentada.¹⁵

¹⁴ O trabalho é, porém, introduzido em tom apologético, i.e. sem querer comprometer os “edénicos cenários” prometidos na abertura.

¹⁵ Veja-se os comentários do narrador sobre as vistas do rio Douro, acompanhados de imagens das mesmas. Este excerto é também ilustrativo da retórica e da linguagem utilizadas: “Aqui, o rio Douro, amoroso da sua própria obra paisagística sem par, a todo o passo nos deixa ver – como estamos a ver, não é verdade? – lindíssimos quadros das suas margens. Assim este, por exemplo, em que se avista ao largo a vila airosa de Mesão Frio. Mais este recanto de encanto, uma estrada, onde os automóveis se não vão com pressa não é por medo das suas curvas apertadas, mas antes por enlevo dos olhos dos viandantes, que nestes sítios nunca se cansam de olhar belezas – belezas de perto, belezas de longe. Ao longe, a beleza muito branca da vila de

Turismo e experimentalismo: intromissões “de baixo”

A relação entre as práticas turísticas e as imagens adquire novos contornos nos filmes de produção independente, profissionais e amadores, onde “homens da câmara” e realizadores punham à prova as suas habilidades técnicas e artísticas. Nestes filmes, o gosto pela experimentação (a um nível básico ou artístico) encontrava-se, não raras vezes, associado ao gosto pela exploração física de lugares e de práticas de viagem. Exemplos disso são o filme amador de J.R. dos Santos Júnior, *Norte de Portugal* (1930) e o documentário *Alfama, A Velha Cidade* (1930), de Almeida e Sá – que analisarei com mais pormenor – bem como as muito curtas de Manuel Luís Vieira *Céu de Outono* (1934) e *Amendoeiras em Flor* (1935); e *Algarve em Flor* (1940), de Fernando Ponte e Sousa.

Nestes últimos, a inovação e o experimentalismo assume diferentes formas: um passeio em Lisboa, durante o qual a câmara é apontada para o céu, logrando perspetivas pouco comuns, como a estátua do Marquês do Pombal em contrapicado, matizada pelo movimento das nuvens (*Céu de Outono*); uma série de *travellings*, alguns muito rápidos, de amendoeiras floridas a partir de um automóvel (*Amendoeiras em Flor*); uma sequência final que, em jeito de colagem, retoma imagens já mostradas, numa montagem que parece querer transmitir a ‘essência’ do Algarve (*Algarve em Flor*). Neste último, a originalidade reside também no facto de se prescindir do narrador, que é substituído por músicas tradicionais, alusivas à região, cujas letras não deixam, porém, de guiar discursivamente a seleção previsível de imagens.

Mas é nos dois primeiros filmes que a proximidade entre práticas cinematográficas e práticas turísticas é mais evidente. No filme amador de Santos Júnior, *Norte de Portugal*, de apenas 12’30”, a insegurança técnica do operador de câmara – que, especialmente no início, treme, movimenta-se de forma brusca, desloca-se com rapidez de um objeto para outro, ou oscila entre dois objetos – tem o efeito de prestar às imagens um carácter imediato, de espontaneidade. A imagem está frequentemente desfocada, sofrendo de subexposição ou sobre-exposição de luz. Mais importante do que isso, a

Resende, princesa destas comarcas, e perto, cada vez mais perto da vista e do coração, Aregos – Caldas de Aregos, mais bem dizendo, a terra que buscávamos e onde afinal chegámos.”

montagem é interna, i.e., a sequência do filme corresponde à sequência da rodagem, sendo que os cortes entre planos resultam da interrupção do ato de filmar. Não há intertítulos. Tendo sido obtidas numa viagem, ou várias, ao norte do país, as imagens são de vários tipos: (1) de cariz popular (o filme começa com um desfile popular de carnaval, com homens mascarados a dançar pelas ruas); (2) de cariz familiar (as imagens de uma menina, frequentemente filmada, a correr em direção à câmara sugerem que é filha do realizador); (3) de eventos sociais (em especial, um concurso de hipismo, frequentado pela alta sociedade); (4) da paisagem; (5) de cariz etnográfico (mais raras e breves), incidindo sobre o quotidiano das populações locais, incluindo momentos de trabalho, mas com propósitos claramente pitorescos.

O resultado é uma mistura de imagens da esfera privada – que mostram a família do realizador em situações domésticas e de viagem, e que são características do filme amador (Schneider 2006) – e imagens da esfera pública, que incidem sobre eventos sociais e ocasiões oficiais, característicos dos filmes de atualidades. Estes dois tipos de imagem são mais importantes do que as imagens puramente turísticas: os *travellings* do rio Douro, tomados do comboio em andamento, e os planos fixos, em estilo de cartão postal, da cidade do Porto (nomeadamente, da torre dos Clérigos e do Armazém dos Anjos, na Baixa) são raros e breves. No entanto, já as várias excursões – a uma igreja, a uma aldeia, a um campo com gravuras na pedra (onde alguns excursionistas tiram fotografias) – recebem maior atenção, sugerindo a sua centralidade enquanto práticas de viagem, talvez por propiciarem a convergência entre as esferas pública e privada.

Por fim, *Alfama, A Velha Cidade*, realizado num contexto profissional, oferece-nos um bom contraponto ao filme amador. Produzido no âmbito da lei dos 100 metros, constitui um bom exemplo de arrojo experimentalista, que não deixou de suscitar uma receção ambivalente por parte da crítica cinéfila. O filme é pródigo em panoramas previsíveis, mas também nos brinda com momentos de inesperada experimentação: uma rápida sequência rotativa de imagens tomadas do alto da torre de uma igreja; planos acentuadamente picados (um miúdo, numa rua inferior, a correr para baixo) ou contrapicados (uma mulher a pendurar roupa); planos captados ao nível do chão (pés a subir e a descer as escadarias de uma calçada; pessoas, ao fundo, filmadas através das

rodas de uma carroça que passa); ou mesmo uma sequência espantosa em que a câmara é colocada na cesta que uma moradora usa para fazer içar as suas compras. Estas experiências revelam o entusiasmo do homem da câmara (Artur Costa de Macedo) com a imagem em movimento, que nem sempre convenceram o público. De facto, apesar das críticas terem sido, no geral, favoráveis, as objeções tiveram que ver, precisamente, com a ousadia experimentalista do *cameraman*, sobretudo nos momentos que envolveram o uso exploratório do movimento.¹⁶ Por outras palavras, a exploração das capacidades da câmara em captar e reproduzir o movimento parece ter agradado à crítica da época; porém, modos mais “desviantes” de filmar o movimento também provocam apreensão, até pelas limitações associadas aos meios técnicos disponíveis. A recensão mais favorável, a do *Cinéfilo*, menos sensível a formalismos, presta igual elogio à experimentação visual, já não em relação ao movimento da câmara, mas à forma exaustiva com que esta consegue “revelar” Alfama *na sua totalidade*.¹⁷ Comparado a um cicerone, ao realizador/operador de câmara é reconhecida a autoridade para nos guiar – a nós, espectadores tornados turistas de Alfama. No entanto, apesar dos seus laivos totalizantes – tudo ver, de todos os ângulos e modos, para tudo conhecer – a proposta de calcorrear as ruas de Alfama aproxima-se mais de um impulso etnográfico (enunciado no intertítulo de abertura), com pretensões descritivas, do que do impulso de síntese (de uma região, localidade ou bairro), com pretensões pedagógicas, que viria a caracterizar grande parte dos filmes sonorizados dos anos 30, 40 e 50.

¹⁶ Como ressalta neste excerto da recensão que a revista *Cine: revista mensal de arte cinematográfica* fez ao filme: “O que nos agrada, sobretudo, neste documentário, é o conceito de cinema que revela. *A câmara nunca permanece fixa*. Entra nas ruelas estreitas, sobe aos telhados, rebusca os velhos recantos, *deforma a seu modo as perspetivas*, para nos restituir depois uma visão poderosamente animada do bairro mais tradicional da cidade. *Nem sempre concordamos, porém, com o modo como estas deslocações são feitas*. A par de muitos ângulos de feliz escolha, há uma *sucessão demasiado insistente de panorâmicas, algumas de excessiva rapidez*. Não nos parece, do mesmo modo, aconselháveis os “travellings” que por insuficiência de aparelhagem resultam bastante defeituosos.” (s/a, 1930, meu itálico)

¹⁷ Nas palavras do crítico, Avelino de Almeida: “O olho inteligente, aquilino, perscrutador e sagaz da objetiva *tudo esquadrinha*, ao perto e ao longe. *Conduz-nos a todos os recantos e tudo nos patenteia*, visto do alto, no sentido da profundidade; visto de baixo, no sentido da altura. Perspetivas falseadas, movimentos panorâmicos, pormenores sintéticos e simbólicos, trechos da vida real cotidiana, o formigueiro e a labuta da gente, os aglomerados da casaria pitoresca, e calejas e vielas, e becos e travessas, vestígios das construções remotas, sombras de palácios e vultos de templos, minúcias evocativas, *tudo vai desdobrando à nossa interessada vista o sabedor e amável cicerone*, depois de apresentar na tela as plantas topográficas, antigas e modernas, do bairro que foi o coração da cidade...” (Almeida, 1930, meu itálico)

Conclusão

O interesse pelo turismo, nas suas modalidades doméstica e internacional, surgiu muito antes do Estado Novo, não podendo por isso reduzir-se ao âmbito estritamente ideológico do regime. A Primeira República prestou particular atenção ao turismo doméstico, considerando-o essencial para a formação de um sentimento patriótico (Lousada e Pires 2010). Nos anos 30, o SPN recorreu a imagens de turistas em Portugal – designadamente, os operários alemães de passagem por Lisboa e os escritores recebidos em Nazaré – para disseminar a imagem de Portugal como um país moderno (a ponto de ter uma instituição congénere da alemã *Kraft durch Freude*) e civilizado (a ponto de atrair e agradar a prestigiados intelectuais europeus). No entanto, a atenção que o regime dedica ao turismo, nestes anos iniciais, é ainda incipiente e dispersa, delimitada, a um lado, pela aceitação mais ou menos tácita que Portugal ocupe uma posição recetora no turismo internacional, nos termos por este ditados e, a outro, por objetivos propagandísticos de alcance nacional e internacional.

Com o reconhecimento da importância do turismo doméstico, nomeadamente para efeitos de propaganda, começa a esboçar-se uma visão de turismo mais consistente. Com ela, surge um género de filme que tende a submeter a imagem ao discurso e a privilegiar determinadas representações (monumentos, folclore, tradições), apesar de hesitar ainda sobre o que deve ou não incorporar. O tom didático e o excesso de pormenores sugerem que, mais do que um guia para potenciais visitantes, muitos destes filmes eram concebidos como *substitutos* da viagem, reconhecendo que a maioria dos espectadores não dispunha dos meios para visitar, em especial do modo como se sugeria nas imagens, os lugares mostrados.

Não significa isto que outras práticas turísticas não tivessem lugar. Em contextos amadores, profissionais ou semiprofissionais, turistas tornados operadores de câmara e operadores de câmara tornados turistas experimentavam novas técnicas e tecnologias, aliando as tecnologias de transporte com as de captação de imagem, e integrando nos seus filmes formas de olhar que eram também o resultado da forma como haviam vivenciado, em primeira mão, os momentos e os lugares agora registados em película.

Referências bibliográficas

- Almeida, Avelino de. 1930. "Alfama: um Belo Documentário." *Cinéfilo* 72: . <http://www.cinemateca.pt/getattachment/f4b67634-0af9-4ccf-8563-f575c5f77fad/Alfama---um-belo-documentario.aspx> (consultado em 26/10/2013)
- Cadavez, Maria Cândida. 2012. *A Bem da Nação. As Representações Turísticas no Estado Novo entre 1933 e 1940*. Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa.
- Domingos, Nuno e Vítor Pereira, coord. 2010. *O Estado Novo em Questão*. Lisboa: Edições 70.
- Hediger, Vinzenz e Patrick Vonderau, eds. 2009. *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Lousada, Maria Alexandre e Ana Paula Pires, org. 2010. *Viajar: Viajantes e Turistas à Descoberta de Portugal no Tempo da I República*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República.
- Matos-Cruz, José de. 1989. *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca.
- Matos-Cruz, José de. 2000. "Breve Dicionário Tipológico do Cinema no Estado Novo." In *O Cinema sob o olhar de Salazar*, coordenado por Luís Reis Torgal, 357-391. Casais de Mem Martins: Círculo de Leitores.
- Melo, Daniel. 2001. *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Piçarra, Maria do Carmo. 2006. *Salazar vai ao Cinema: O Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra: Minerva.
- Pina, Paulo. 1988. *Portugal: O turismo no século XX*. Lisboa: Lucidus.
- Pires, Ema. 2003. *O Baile do Turismo: Turismo e Propaganda no Estado Novo*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Rodríguez, Alberto Pena. 2000. "O Cinema Português e a Propaganda Franquista durante a Guerra Civil de Espanha." In *O Cinema sob o olhar de Salazar*, coordenado por Luís Reis Torgal, 137-161. Casais de Mem Martins: Círculo de Leitores.
- s/a. 1929. "Crítica do filme *Nazaré, Praia de Pescadores*." *Cinéfilo* 23: 7. <http://www.cinemateca.pt/getattachment/18b7aa20-f53b-4f22-aabf-a0916f55f1d3/Balanco-de-estreias.aspx>. Acedido em 26 de outubro de 2013.
- s/a. 1930. "Alfama." *Cine: revista mensal de arte cinematográfica* 16: . <http://www.cinemateca.pt/getattachment/558f27e5-76d2-40b1-9720-8dbb6a40967e/Alfama.aspx>. Acedido em 26 de outubro de 2013.
- Sampaio, Sofia. 2013. "Turismo como não-turismo: confluências e inflexões do filme turístico em filmes do período (pós-) revolucionário (1974-1980)". *Ubimuseum: Revista Online do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior* 2: 217-228.
- Sapega, Ellen W. 2008. *Consensus and Debate in Salazar's Portugal: Visual and Literary Negotiations of the National Text, 1933-1948*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Schneider, Alexandra. 2006. "Homemade Travelogues: *Autosonntag – A Film Safari in the Swiss Alps*." In *Virtual Voyages: Cinema and Travel*, editado por Jeffrey Ruoff, 157-173. Durham e London: Duke University Press.
- Seabra, Jorge. 2000. "Imagens do Império: O caso *Chaimite*, de Jorge Brum do Canto." In *O Cinema sob o olhar de Salazar*, coordenado por Luís Reis Torgal, 235-273. Casais de Mem Martins: Círculo de Leitores.

Silva, Maria Cardeira da e Sandra Oliveira. 2013. "Paquetes do Império: O 'Primeiro Cruzeiro de Férias às Colónias'." In *Castelos a Bombordo: Etnografias de Patrimónios Africanos e Memórias Portuguesas*, coordenado por Maria Cardeira da Silva, 261-284. Lisboa: Centro em Rede de Investigação em Antropologia.

Torgal, Luís Reis. 2000. "Introdução." In *O Cinema sob o olhar de Salazar*, coordenado por Luís Reis Torgal, 13-39. Casais de Mem Martins: Círculo de Leitores.

Torgal, Luís Reis. 2008. "«Intelectuais orgânicos» e «políticos funcionais» do Estado Novo." *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português, 1900-1950*, coordenado por António Pedro Pita e Luís Trindade, 201-216. Coimbra: Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra.

Valente, José Carlos. 2010. *Para a História dos Tempos Livres em Portugal: Da FNAT à INATEL (1935-2010)*. Lisboa: Colibri e Fundação INATEL.

Vieira, Patrícia. 2011. *Cinema no Estado Novo: A Encenação do Regime*. Lisboa: Colibri.

Filmografia

A Praia da Nazaré. 1935. SPN. 4'30''.

Alfama, a Velha Lisboa. 1930. Realiz. Almeida e Sá. 27'35''.

Algarve em Flor. 1940. Realiz. Fernando Ponte e Sousa. 11'12''.

Amendoeiras em Flor. 1935. Realiz. Manuel Luís Vieira. 4'.

As visitas a Lisboa de 8000 operários alemães da 'Força pela Alegria' em Março e Abril de 1936. 1936. SPN. Realiz. Artur Costa de Macedo e Salazar Diniz. 5'.

Caldas de Aregos. 1945. Realiz. Armando de Miranda. 9'.

Caramulo. 1936. Secção de Cinema do SPN. Op. Salazar Diniz e J. Walton. 8'.

Céu de Outono: Uma Crónica Lisboeta. 1934. Realiz. Manuel Luís Vieira. 6'.

Mit uns in den Soningen Suden/ A Excursão dos 3000 Operários Alemães. 1936/37. Realiz. Leonhard Furst. Kraft Durch Freude. Direcção de Propaganda do Reich/ Secção Amt der D.A.F. 20'.

Nazaré, praia de pescadores. 1929. Realiz. Leitão de Barros. 15'.

Norte de Portugal. 1930. Realiz. J.R. dos Santos Júnior. 12'30''.

Serra da Estrela: Gouveia. 1944. Realiz. Armando de Miranda. 15'.

Sintra a Maravilha Verde. 1938. Realiz. José César de Sá, 12'23''.

MÃOS ERGUIDAS NO MOVIMENTO DAS IMAGENS. A REPRESENTAÇÃO FÍLMICA DOS MOVIMENTOS POLÍTICOS CONTEMPORÂNEOS (EUROPA E ESTADOS UNIDOS)¹

Raquel Schefer²

Resumo: Um espectro de velhas formas ronda o cinema de não-ficção contemporâneo. Movimentos como a Geração à Rasca, o 15M ou Occupy Wall Street dão conta da reemergência e da recriação das modalidades de luta política, que encontra no cinema uma das suas principais formas de expressão. Desde 2009, o panorama audiovisual tem sido prolífico em obras que não só documentam as acções dos diversos movimentos políticos, como interpelam, questionam e apropriam também a história do cinema militante e engajado.

Este artigo debruça-se sobre a representação fílmica dos movimentos políticos contemporâneos, traçando, simultaneamente, uma genealogia do cinema político e tomando como objecto a reparação e a reinvenção de algumas das suas formas, como o filme-manifesto (Fernando 'Pino' Solanas) ou o newsreel militante (Robert Kramer), no cinema de não-ficção contemporâneo.

Através da análise de um conjunto de obras como *Vers Madrid - The Burning Bright* (2013) de Sylvain George, *Austerity Measures* (2012) de Guillaume Cailleau e Ben Russell e *Gravity Hill Newsreels* (2011) de Jem Cohen, entre outras, discutem-se as condições de existência de um novo cinema político.

Palavras-chave: Cinema político, crise, newsreel, formas fílmicas.

Contacto: raquelschefer@gmail.com

A crise política e económica contemporânea leva-nos a repensar as formas de organização do corpo social e a reconsiderar o processo de recessão à luz da sua função no sistema capitalista avançado. Urge avaliar as manifestações

¹ Por decisão pessoal, o autor do texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico.

² Raquel Schefer é realizadora, programadora, doutoranda em Estudos Cinematográficos na Universidade da Sorbonne Nouvelle - Paris 3 e bolsista da FCT. Publicou o livro *El Autorretrato en el Documental*, resultante da sua tese de mestrado em Cinema Documental, na Argentina, em 2008. É licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. Vive e trabalha em Paris. Website: <http://www.raquelschefer.com/>.

estéticas do mundo em crise, a ideologia que nelas circula, analisá-las como sintomas do estado do mundo e prefigurações utópicas do futuro, dos possíveis devires, análise à qual se encontra subjacente o questionamento da esfera autónoma da arte, bem como uma leitura das formas estéticas a partir da base material da sociedade.

As imagens da crise revelam uma crise da imagem, mostram a existência de fissuras no sistema de representação dominante, trazem consigo a hipótese de uma reinvenção da relação entre a experiência e as suas formas de expressão.

O substantivo “crise” vem do termo grego “krisis”, significando a acção ou a faculdade de distinguir, separar, decidir e, por extensão, “momento decisivo”, derivação do verbo “krinō”, com a acepção de “separar”, “decidir”, “julgar”. A etimologia da palavra permite-nos, portanto, definir a crise como um processo de ruptura, separação, análise crítica e dissentimento. Na análise que aqui proponho, os períodos de crise comportariam uma transformação do paradigma estético num sentido que não seria evolutivo, nem involutivo, mas sim dialéctico, isto é, ocorrendo a partir de uma alteração da relação entre o passado, o presente e o futuro e de um processo de apropriação e reinvenção criativa de formas estéticas históricas, do choque e da conciliação de velhas e novas formas.

Movimentos como a Geração à Rasca, o 15M, Occupy Wall Street, a Maple Spring, no Canadá, ou as acções de protesto na Grécia, na Turquia e no Brasil dão conta de um retorno e de uma reinvenção das modalidades de luta política, que encontra no cinema uma das suas principais formas de expressão. Desde 2009, o panorama audiovisual tem sido prolífico em obras que não só constituem registos documentais das acções dos diversos movimentos políticos, inscrições visuais da emergência de uma “cidadania insurgente” (Holston 2009) e de uma nova esfera pública, mas que interpelam, questionam e apropriam também a história do cinema político. Crise e crítica (do mundo e da imagem) tornam-se sinónimos num conjunto de filmes que sem cessar operam transições entre a imagem e a acção, o pathos e a lucidez. Dar conta do estado do mundo significa, nestas obras, assinalar pontos de passagem, sem deixar, contudo, de estabelecer um diálogo fértil e transversal com a história do cinema político e experimental, de olhar para trás num movimento para

adiante, contrariando assim a norma histórica do progresso. O recuo do filme-ensaio subjectivo e auto-referencial, forma canónica do documentário contemporâneo, e o retorno de certas formas fílmicas que descendem do newsreel militante³, dos Cinegiornali, do Cinema Directo, dos Ciné-Tracts e do filme-manifesto, revelam a dimensão criativa e política dos processos de mise en crise da imagem e de recessão estética. Toda uma linhagem de formas históricas do cinema é convocada a representar a crise e os movimentos de contestação social e política.

Neste artigo, gostaria de debruçar-me brevemente sobre a representação fílmica dos movimentos políticos contemporâneos, esboçando uma genealogia do cinema político em grandes e descontínuos traços. Através da análise de um conjunto de obras como *December Seeds* (2009), filme atribuído a Chris Marker, ainda que assinado por Panayotis Karagiorgas, possível heterónimo do cineasta francês, *Gravity Hill Newsreels* (2011) de Jem Cohen, *Austerity Measures* (2012) de Guillaume Cailleau e Ben Russell, *Vers Madrid - The Burning Bright!* de Sylvain George (2013), e, finalmente, das reportagens de actualidades de Juan Ramón Robles González, procurarei inventariar as formas fílmicas do cinema da crise e discutir as condições de existência de um novo cinema político.

A luta política encontra expressão numa batalha formal que reclama a herança de cineastas como Robert Kramer e do Grupo Newsreel, de Raimundo Gleyzer, de Fernando 'Pino' Solanas e Octavio Gettino, de Nicollás Guillén Landrián, de Sergei M. Eisenstein e Dziga Vertov. Os dez episódios da série *Gravity Hill Newsreels*, filme de actualidades sobre o movimento Occupy Wall Street, que tomou as ruas da Baixa de Nova Iorque no Outono de 2011, são dedicados pelo cineasta experimental Jem Cohen respectivamente a Vertov, a Sandor Krasna, o alter-ego de Marker em *Sans Soleil* (1983), a Humphrey Jennings, a Joris Ivens, a Agnès Varda, a Santiago Álvarez, a Peter Watkins e a Henri Storck, constelação de cineastas que por si só seria suficiente para esboçar uma história do newsreel e do cinema político. As filiações reivindicadas ou pressentidas serão, portanto, tomadas como ponto de partida

³ Filme de actualidades, entendido aqui na sua variante assumidamente política, na linha, por exemplo, do Newsreel Group, fundado por Robert Kramer e Allan Siegel em 1967, em Nova Iorque, com o objectivo de produzir e distribuir cinema militante.

de uma interrogação das fronteiras entre a estética e a política no cinema contemporâneo.

Austerity Measures, curta-metragem de Guillaume Cailleau e Ben Russell produzida durante um workshop do colectivo cinematográfico LaborBerlin em 2011, em Atenas, inscreve-se na genealogia do cinema experimental, realizando ainda todo um trabalho de apropriação e desconstrução da iconografia do cinema político. Na primeira sequência, a imagem do Parténon, aparição em tons púrpura, lograda através da técnica de separação cromática, converte-se numa alegoria do colapso da Europa, do desmoronamento do mundo antigo e da sua herança.



Fig. 1 - A técnica de separação cromática em *Austerity Measures* (2012), de Guillaume Cailleau e Ben Russell.

Os processos de figuração e desfiguração da imagem, obtidos através da tripla e sucessiva exposição da película de 16 mm às cores primárias, formam uma imagem compósita que convoca, na sequência de abertura, certas paisagens do cinema moderno, particularmente as faldas do vulcão de

Stromboli (1950) de Roberto Rossellini. O trabalho disjuntivo da cor e a ausência de som produzem uma sensação cromática pura e intensa que vem reforçar o confronto entre a materialidade do monumento e o campo histórico espectral que é aberto. A arquitectura grega clássica é arrancada aos seus contornos e isolada da continuidade histórica, da presença presente; os vínculos referenciais tornam-se mais de natureza temporal do que propriamente figurativa, remetendo à impossibilidade de uma representação plena da crise enquanto processo. O processo de crise deverá ser figurado através de imagens poderosas e vívidas, de imagens resistentes susceptíveis de recuperar a dimensão multitemporal e de acentuar a determinação histórica da recessão. Theodor W. Adorno afirma que “não é uma cultura renascida que pode opor-se ao declínio do Ocidente, mas a utopia silenciosamente contida na imagem desse declínio” (Adorno 1967, 72). Em *Austerity Measures*, a crise é representada, em termos adorneanos, como tendo em si uma possibilidade emancipatória. A crise faz-se imagem de uma joie de vivre.

Para Gilles Deleuze, o acontecimento não coincide estritamente com as suas manifestações, que pertencem mais bem à ordem do acidente enquanto “efectuação espaço-temporal num estado de coisas” (Deleuze 1969, 68), o que difere fundamentalmente do devir temporal do acontecimento. O tempo do acontecimento será, por conseguinte, o tempo do instante puro, o tempo de uma deslocação permanente entre o passado e o futuro, um devir fluente, um tempo out of joint (Shakespeare 2007; Derrida 1993). No interior deste quadro temporal, o acontecimento nunca seria inteiramente objectivado no campo da representação. Deleuze refere-se ao tempo dos movimentos de massa por oposição ao tempo do corpo individual, um tempo que só existe através da sua significação, da ruptura ou das transformações desencadeadas pelo acontecimento. O acontecimento assinala, então, a chegada de uma nova temporalidade, de uma temporalidade que vem perturbar o presente e alterar a relação entre o passado e o futuro, provocando a reabertura da memória e do horizonte de expectativas. O acontecimento deverá, por conseguinte, ser abordado como acção e performativo.

Walter Benjamin descreve o tempo da revolução como um tempo de fractura da continuidade histórica, separado do tempo contínuo dos relógios, inscrito num presente que não seria de todo uma passagem, mas sim uma

paragem, uma suspensão temporal (Benjamin 1992, 157-170). Trata-se de um presente simultaneamente móvel e imóvel, tal como o cinema, remetendo-me à sua dimensão fotogramática. *Vers Madrid!* de Sylvain George, obra plena de referências benjaminianas⁴, e *Gravity Hill Newsreels* de Cohen constituem aproximações à representação fílmica da experiência desse presente que não se mexe, o presente do acontecimento político. Os dois filmes são sintomáticos da reemergência e da reformulação criativa de um conjunto de formas fílmicas históricas, já que os acontecimentos e os processos políticos, porque atravessados por forças colectivas, comportam modificações de ordem sensível e epistemológica, bem como uma transformação das condições de enunciação e das formas de representação.

Vers Madrid! é um filme paradigmático do retorno e da reinvenção de velhas formas fílmicas. Definido como um “newsreel experimental que busca testemunhar experimentações políticas e novas formas de vida”⁵, numa clara referência à teoria de Jacques Rancière, o filme de George constitui um manifesto de insurreição estética aberto sobre três tempos: o presente dos acontecimentos de Madrid entre 2011 e 2012, registos documentais, arquivos de uma história em devir; o passado da luta de classes e do cinema político, convocado como memória e matéria a actualizar; o futuro, isto é, as quase imperceptíveis variações e transformações históricas em curso, condensadas em imagens hápticas dialécticas de halos de luz, girassóis e resistentes luminescências. O filme dá conta de um deslumbramento ante a força política do choque da matéria e a fulguração dos corpos. Para Franco Berardi ‘Bifo’, a recomposição da empatia entre os corpos, a restituição da esfera comum da sensibilidade e uma cognição insurgente constituem as bases para a invenção de uma nova Europa.

A questão de como filmar hoje a luta de classes, força motriz que parecia estar - inclusivamente ao nível discursivo - moribunda ou ter adormecido na Europa da convergência social, é central no filme de George. *Vers Madrid - The Burning Bright!* reúne referências múltiplas que vão de William Blake, cujo poema *Tiger, Tiger* é citado no título, a Robert Kramer - o subtítulo do filme é

⁴ Referimo-nos a uma das versões intermédias de *Vers Madrid!*, com uma duração 147 minutos, apresentada em vários festivais, tal como na edição de 2013 do Festival EDOC, e não à versão final do filme que acaba de ser concluída (Setembro de 2013).

⁵ George, Sylvain, sinopse de *Vers Madrid - The Burning Bright!*.

Scenes from the Class Struggle and the Revolution, evocando o filme Scenes from the Class Struggle in Portugal (1977-1979) -, passando ainda por Federico García Lorca e Benjamin. Os planos contra-picados, a complexa concepção sonora multitemporal do filme⁶, o trabalho da elipse, a montagem orgânica dialéctica, através de saltos qualitativos, formais e materiais que ampliam a dimensão temporal dos acontecimentos, os cortes secos e directos e a vinculação do indivíduo e do corpo colectivo à arquitectura da cidade permitem montar uma narrativa coerente e expressiva da complexidade dos confrontos sociais do capitalismo tardio.

Em *Vers Madrid!*, o retorno do newsreel como forma paradigmática do cinema político é acompanhado de uma elisão ou de uma transferência das estratégias enunciativas subjectivas do documentário contemporâneo. Embora o filme resulte de uma observação participante, da ligação entre o realizador e da câmara aos acontecimentos, não existe voz-off nem auto-inscrição na imagem e o material de arquivo é trabalhado a partir da dissociação entre o som e a imagem. Estamos bem longe das marcas enunciativas subjectivas do documentário de criação. O filme é pontuado, contudo, por sequências epistolares⁷. Chamo também a atenção para o uso da câmara ao ombro em certas sequências em que o realizador é interpelado pela polícia ou obrigado a dela fugir. Os planos tornam-se, então, fluidos, rápidos, trémulos e, por vezes, oblíquos, desequilibrados. *Vers Madrid!* vai mais além da representação do acontecimento político, interpelando a história do cinema militante e engajado e as suas formas fílmicas, o fundo avermelhado do ar dos anos 60 e 70.

Se Emmanuel Levinas define a subjectividade como a capacidade de estar com os outros, o cinema político contemporâneo mostra uma redefinição subjectiva do corpo social. A representação da crise e dos movimentos de contestação social e política é combinada com a experimentação formal, estética e narrativa. Além dos traços formais já indicados, destacam-se ainda o tratamento separado da imagem e do som, o trabalho do fragmento, da elipse e da sinédoque, a construção de uma cronologia não linear (ou de uma anti-cronologia), que segue, todavia, o acontecimento, e a procura de um

⁶ O som é tratado como um elemento anacrónico, analéptico e proléptico, convocando o fora de campo histórico da Guerra Civil de Espanha e antecipando acontecimentos por vir.

⁷ Concretamente, intertítulos em que figuram emails descritivos da situação em Espanha recebidos pelo realizador.

movimento interno ao plano, expressivo do confronto entre o corpo e a matéria. É também fundamental a articulação entre elementos textuais e gráficos - tipografia, cartazes, intertítulos, legendas, etc. - e elementos visuais, operação que poderia remeter a uma dessacralização no sentido flusseriano ou a uma profanação de corte agambeniano.

Antoine de Baecque descreve o conceito de forma cinematográfica da história como uma "‘mise en scène’ específica" ou "uma aparição intempestiva que desorganiza o material do filme" (de Baecque 2008, 20). As imagens espectrais de *Austerity Measures* ou de *Vers Madrid!* remetem a uma temporalidade heterogénea e plena, a um ponto crítico que se prende com a mobilidade da história, enquanto o retorno de formas fílmicas como o newsreel reenvia ao carácter histórico do cinema enquanto dispositivo tecnológico de representação. Neste sentido, as formas fílmicas contemporâneas de representação do acontecimento político seriam sintomáticas de uma modulação do discurso da história e de uma redefinição da política da memória, assim como de uma variabilidade inerente ao próprio dispositivo cinematográfico, de um processo de historicização e deshistoricização realizado pelas imagens em movimento na sua travessia politicamente determinada da história. Por conseguinte, as variações das formas fílmicas e, particularmente, a reemergência de certas modalidades de representação, como o newsreel, decorreriam do contexto geopolítico, das deslocações do discurso da história, bem como de uma revisão cinematográfica da história e da história do cinema vinda do próprio cinema.

A contestação social e política contemporânea é, por primeira vez na história, mediatizada por um novo tipo de imagem, a imagem digital de baixa resolução. Os filmes de actualidades de Juan Ramón Robles González, realizador que documenta os acontecimentos de Madrid desde o seu início em 2011, são representativos quer dessa proliferação de imagens, quer das possibilidades abertas pela difusão na Internet.

Tal como George, Robles González mostra nos seus filmes a redefinição das relações proxémicas entre o corpo colectivo e o corpo disciplinar através da representação de clarões de luz e fogo, do "resplendor" de fogueiras⁸.

⁸ Metáfora utilizada por Hector Tizón para expressar o carácter transversal da memória ((Tizón 2008).



Fig. 2 - O “resplendor” de fogueiras nos *newsreels* de *Juan Ramón Robles González*.

Os newsreels, registos do presente, são os arquivos do futuro, a base de construções e reconstituições mnemónicas, o que se prende com a própria materialidade das imagens, o seu devir histórico e a narrativização dos acontecimentos.

Gravity Hill Newsreels, de Cohen, constitui uma série de dez newsreels sobre o movimento Occupy Wall Street concebida para ser exibida no Cinema IFC Center de Nova Iorque, antecedendo, tal como acontecia historicamente com os filmes de actualidades, a projecção de longas-metragens. A representação do acontecimento assenta na exploração da lógica do plano / contra-plano, na contraposição da verticalidade à horizontalidade, no uso expressivo da música do ex-Fugazi Guy Picciotto e numa montagem virtuosa que entrelaça, opondo-os, a arquitectura de Manhattan e as movimentações colectivas, elementos organizados num relato orgânico.

December Seeds, filme atribuído a Marker mesmo se assinado pela realizadora grega Panayotis Karagiorgas, recupera a forma do filme-manifesto para abordar a crise grega e os acontecimentos de Dezembro de 2009 em Atenas. Formalmente, o filme aproxima-se da linguagem cinematográfica do realizador francês, apresentando uma montagem em fragmentos, tal como a

realidade é fragmentada (Adorno 1984, 164), procedimento que coloca a crise em suspenso.

Se certas aproximações formais podem, portanto, ser estabelecidas entre este conjunto de filmes, deparamo-nos igualmente com correspondências que emanam directamente do campo visual, de uma visualidade exacerbada, que deriva do trabalho da sinestesia e de outros tropos, bem como da imagem háptica. Em 1918, pouco depois da Revolução Russa, escrevia Ossip Mandelstam: “Levanta-te em anos sombrios. / Sol, juiz, povo” (Mandelstam 1994, 112). Os astros, a Lua e as fogueiras, a luz comum de que falava Heráclito e que Rancière entrevê como princípio democratizante do cinema, já que o automatismo do dispositivo cinematográfico a todos igualiza no plano da representação, está presente como imagem alegórica em quase todos estes filmes.

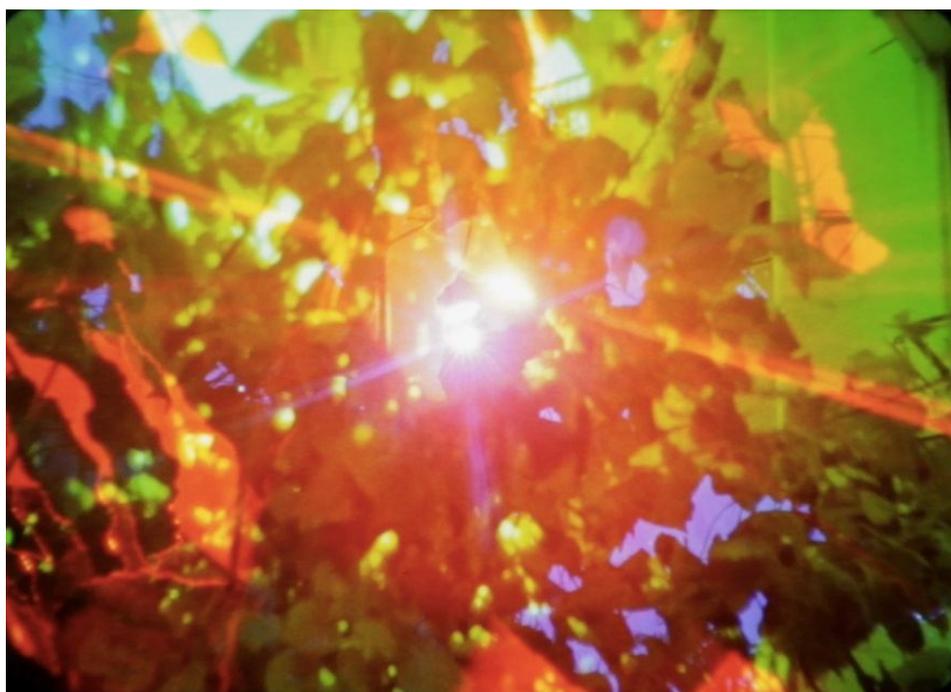


Fig. 3 - “Sol, juiz, povo”, fotograma de *Austerity Measures* (2012).

Tais imagens reenviam ao princípio científico de base do dispositivo cinematográfico - o cinema enquanto traço indicial e impressão de luz - e também a uma concepção transversal da história, na linha de Benjamin, cujo princípio do heliotropismo é, aliás, citado na sequência final de *Vers Madrid!*. Tal como as flores que orientam a sua corola para o Sol e o passado que se volta

para o “céu da história” (Benjamin 1992, 159), também o cinema torna perceptível não o acontecimento na sua complexidade, mas mais bem o movimento pelo qual esta foge à imagem. As imagens dialécticas deste conjunto de filmes convocam temporalidades múltiplas, inscrevem a narrativa nas genealogias do cinema político e no passado histórico, abrindo-a, simultaneamente, ao tempo por vir. Por outro lado, contrariam a vocação informativa e referencial do newsreel, constituindo uma síntese de velhas e novas formas do cinema político.

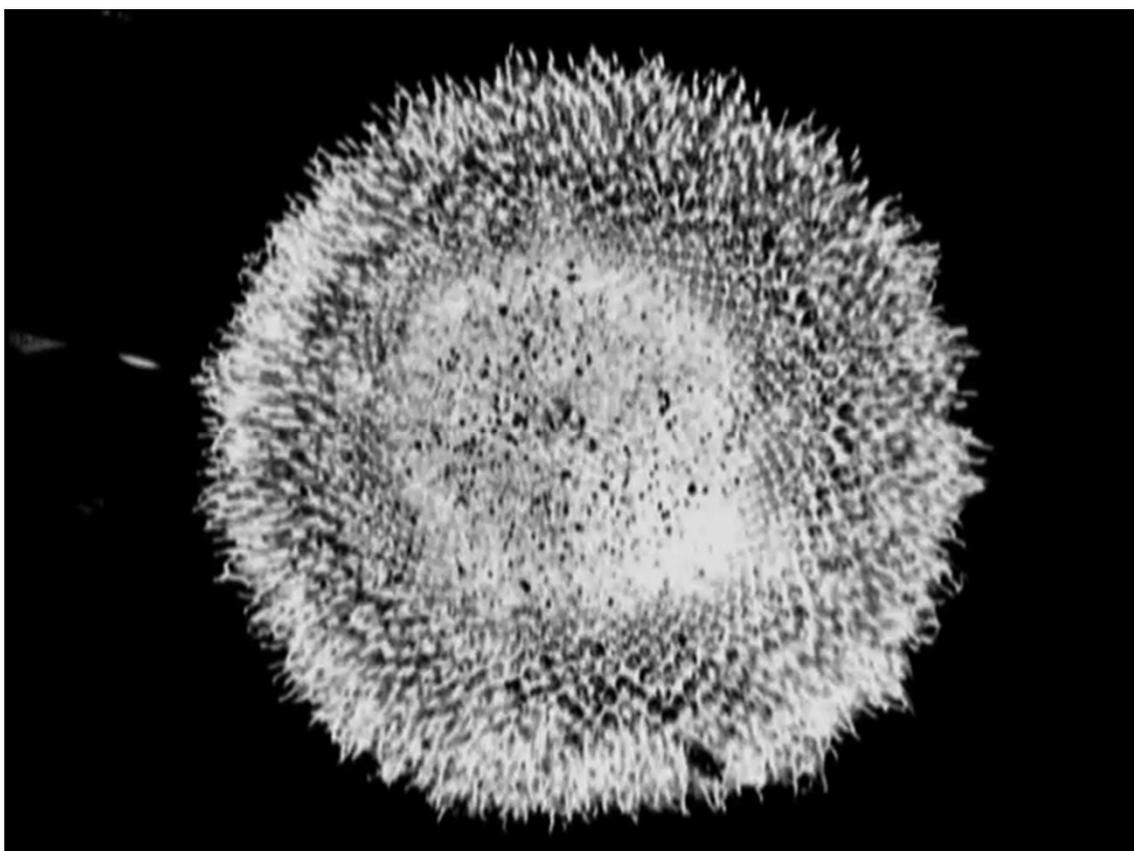


Fig. 4 - Os girassóis de *Vers Madrid - The Burning Bright!* (2013) de Sylvain George.

Se a história é, fundamentalmente, uma arte de montagem, a constelação de filmes sobre que se debruça este artigo deixa vislumbrar imagens brutas do movimento da história. Impressões fugidias através das quais as tensões políticas do presente se tornam perceptíveis. Se falava antes de um processo de mise en crise da imagem e de recessão estética criativa, estes filmes, produzidos num contexto de crise, não só constituem um importante acervo visual dos

movimentos de resistência ao sistema capitalista avançado, sendo, como tal, objectos políticos, como comportam também uma crítica da imagem e do cinema dominantes, ousando voltar atrás para retomar formas fílmicas históricas, transformá-las dialecticamente e reiterar a função performativa do cinema. Ao mesmo tempo, contribuem para re-inscrever, interligando-as, a esfera política e a esfera estética na praxis vital, desfazendo o princípio há muito infundido de que a política deve ser reduzida a um problema de moral e de que a moral não pode ser bela. Citando Didi-Huberman a propósito de Les Éclats de Sylvain George, “não se trata de estetização, mas sim de poesia política” (Didi-Huberman 2012).

Referências bibliográficas

- Adorno, Th. W. 1984. “The Essay as Form”. *New German Critique* XXXII: 151-171.
- Adorno, Th. W. 1967. *Prisms*. Londres: Neville Spearman.
- Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Paris: Rivages Poche/Petite Bibliothèque.
- Austin, J.L. 1975. *How to do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bakhtin, Mikhail. 1992. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- Benjamin, Walter. 1992. “Teses sobre a Filosofia da História”. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, 157-170. Lisboa: Relógio d'Água.
- Benjamin, Walter. 2002. *The Arcades Project*. Cambridge e Londres: Harvard University Press.
- Berardi 'Bifo', Franco. 2012. *The Uprising: On Poetry and Finance*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Blake, William. 1996. *Selected Poems*. Londres: Penguin.
- Blanchot, Maurice. 1999. *Le livre à venir*. Paris: Folio.
- Bürger, Peter. 2000. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Cavell, Stanley. 2005. *Philosophy the Day after Tomorrow*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- Comolli, Jean-Louis e Jacques Rancière. 1997. *Ârret sur Histoire*. Paris: C. G. Pompidou.
- de Baecque, Antoine. 2008. *L'histoire-caméra*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, Gilles. 2004. *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles. 2005. *La Imagen-Tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles. 1969. *Logique du sens*. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée.
- Didi-Huberman, Georges. Conversa com Sylvain George no Cinema Espace Saint-Michel, Paris, 5 de Dezembro de 2012.

- Eisenstein, Sergei M. 2003. *La Forma del Cine*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Flusser, Vilém. 1998. *Ensaio sobre a Fotografia*. Para uma Filosofia da Técnica. Lisboa: Relógio d'Água.
- George, Sylvain. Sinopse de Vers Madrid - The Burning Bright!.
- Habermas, Jürgen. 2012. *Historia y crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Holston, James. 2009. *Insurgent Citizenship: Disjunctions of Democracy and Modernity in Brazil*. Princeton: Princeton University Press.
- Levinas, Emmanuel. 1990. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. Paris: Poche.
- Jameson, Fredric, 1992. *The Geopolitical Aesthetic, Cinema and Space in the World System*. Bloomington e Londres: Indiana University Press e BFI.
- Koselleck, Reinhart. 2004. *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Mandelstam, Ossip. 1994. *Tristia*. Paris: La Documentation Française.
- Marx, Karl e Friedrich Engels. 2005. *La Ideología Alemana*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editores.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1976. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Noguez, Dominique. 1987. *Le cinéma, autrement*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Rancière, Jacques. 2011. *Les écarts du cinéma*. Paris: La fabrique éditions.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions.
- Rancière, Jacques. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée.
- Shakespeare, William. 2007. *Hamlet*. Penguin: Londres.
- Tizón, Hector. 2008. *El Resplandor de la Hoguera*. Buenos Aires: Alfaguara.

A ÉTICA NO CINEMA (?) E A REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA EM DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS

Vitor Tomaz Zan¹

Resumo: A intervenção proposta consiste em analisar comparativamente, balizando-se por diferentes conceitos de ética, a forma com que cinco filmes brasileiros contemporâneos tratam da questão indígena, sendo esses: *Paralelo 10* (2012) de Silvio Da-Rin; *Corumbiara* (2009) de Vincent Carelli; *Terras* (2009) de Maya Da-Rin; *Serras da Desordem* (2006) de Andrea Tonacci e *Novos tempos* (2006) de José Kaxinaua. Assim, articulam-se abordagens advindas da antropologia visual e da ética cinematográfica, que apesar de ser progressivamente reivindicada, dá ainda seus primeiros passos. As implicações éticas dos filmes estudados são observadas na relação estabelecida entre os realizadores, identificados como a primeira pessoa do discurso, e o Outro, no caso, os índios retratados pelas obras. O filme *Terras* discute a questão identitária, constituindo através dos depoimentos selecionados e principalmente de suas escolhas visuais, um elogio ao processo de miscigenação cultural, sustentando-o como um fenômeno natural, desconsiderando, entretanto, a nocividade do contato do homem ocidental com o índio, evidenciado no filme *Paralelo 10*. Já a proposta do *Vídeo nas Aldeias*, idealizado por V. Carelli, permite aos índios realizarem seus próprios filmes (como *Novos tempos* de Kaxinaua), o que se torna indispensável uma vez que o cineasta constata paradoxalmente um viés colonizador no *Corumbiara*.

Palavras-chave: Documentário. Ética, Indígena, Antropologia, Estética.

Contacto: vitorzan@gmail.com

O presente trabalho provém de uma reflexão metodológica a propósito do uso da noção de ética nos estudos cinematográficos. Concebido em duas partes, trata-se primeiramente de sintetizar uma perspectiva da crítica ética (*ethical critics*), utilizando seus conceitos para, em um segundo momento, refletir sobre quatro filmes brasileiros relacionados a questões indígenas, sendo esses:

¹ Formado em cinema na Universidade Federal de Santa Catarina. Mestrado concluído na Universidade Paris III, onde atualmente cursa o doutorado.

Corumbiara (2009) de Vincent Carelli; *Paralelo 10* (2012) de Silvio Da-Rin; *Serras da Desordem* (2006) de Andrea Tonacci e *Terras* (2009) de Maya Da-Rin. Pergunto-me sobre a maneira com que esse pensamento concebido principalmente para a literatura se comportaria na análise dos filmes em questão. No entanto, ao invés de me concentrar na relação entre espectador e obra, privilegiada pela perspectiva que apresento, foco meus comentários nos vínculos que os filmes e seus realizadores estabelecem com os objetos por eles retratados.

1. O colapso das grandes ideologias que marca a transição para a dita pós-modernidade dá margem para um retorno à filosofia ética. Com a finalidade de estabelecer novas balizas capazes de orientar ações, a ética é retomada por instâncias heterogêneas da sociedade contemporânea, tais como a saúde, a economia, a sociologia e a arte. Tal fenômeno sucede igualmente nos estudos do audiovisual, cujas publicações demonstram um crescente interesse pelo tema.

Cabe ressaltar, entretanto, que a ética é, mesmo no seio da filosofia, uma disciplina controversa, podendo revestir significados diversos. Sendo assim, decliná-la ao meio cinematográfico, sem que haja qualquer precisão do que se entende pelo conceito, pode esvaziar seu sentido, ocasionando contrassensos. Essa deriva ocorre, ao meu ver, por dois motivos que se sobressaem dos demais. Por um lado, noto que o uso da ética no cinema se distancia com frequência não somente do seu sentido etimológico (que remete ao comportamento e ao caráter) como dos problemas tradicionalmente oriundos da filosofia moral. Por outro lado, penso que em boa parte dos casos em que a ética é convocada, poderia-se optar por termos similares, capazes de expressar com maior precisão aquilo que se deseja.

Devo advertir que não sou contrário à remodelagem e à evolução de conceitos, desde que essas se explicitem ou sejam suficientemente desenvolvidas para serem compreendidas tacitamente. Meu intuito aqui não é de apontar imposturas, mas de atentar para a complexidade de uma questão que torna oportuno o estabelecimento de prolegômenos.

Por essas razões, interessei-me por um debate que se deu entre teóricos da literatura e filósofos, em que esses se questionam sobre a validade de

considerar a dimensão ética de obras literárias, expondo para tanto as bases de sua conceituação. Grande parte desses teóricos são anglo-saxões, como Cora Diamond, Martha Nussbaum e James Conant, havendo também franceses como Vincent Descombes e Sandra Laugier². Inspirados particularmente na teoria ética da segunda filosofia de Ludwig Wittgenstein, esses estudiosos desdobram sentidos de uma ética sem ontologia, o que vem a calhar em um contexto histórico de incertezas ontológicas.

A ausência de uma ontologia faz com que o propósito dessa corrente não seja tanto de determinar o conteúdo ético de uma obra, mas de pensá-lo a partir da relação que o espectador estabelece com a mesma. Esse deslocamento visa à formação de uma competência ética, que se resume na observação atenciosa de modos de vida, incluindo o pano de fundo tecido a partir de ações e gestos cotidianos. Nos termos de Sandra Laugier, a competência ética seria, por esse motivo, estreitamente ligada à capacidade perceptiva.

Segundo esse prisma, a ética não tem um objeto específico, não podendo portanto constituir uma disciplina ou mesmo ser definida conceitualmente. Ela se dilui em ações, gestos e modos de expressão, o que faz com que ela possa ser observada em manifestações diversas, como o cinema e a literatura. Por isso, as implicações éticas de um filme, por exemplo, independem da presença de ações moralizadoras ou de questões clássicas da filosofia moral.

É o que mostra Martha Nussbaum em sua análise do livro *A taça de ouro*, de Henry James. A autora defende a importância de se dar à aventura proposta pelo romance, se empenhando em fazer a experiência daquilo que se percebe como sendo crucial para a obra. Por meio de um olhar realista (*realistic*), que se permite relacionar o universo diegético com a realidade extradiegética, a leitura ética se compõe pelo direcionamento da percepção, que oscila entre pormenores específicos e o contexto mais amplo no qual os fenômenos observados ocorrem. Admite-se que a experiência de um filme e a relação que ele estabelece com a realidade são influenciados pelo meio no qual ele se insere, assim como pela maneira com que ele integra a biografia do cineasta.

O valor ético de uma obra cinematográfica ou literária se deve também ao fato de que o espectador ativamente envolvido com tais criações se depara

² A sistematização apresentada neste trabalho se baseia principalmente nos textos de Sandra Laugier, que se preocupou em sintetizar e introduzir tais pensamentos no contexto francês.

com situações que podem exceder as experiências comuns, obrigando-o a improvisar novas reações, reciclando seus conceitos em função de situações desconhecidas. Tal *aventura*, como diria Nussbaum, requer que o leitor/espectador aceite a tornar seus conceitos maleáveis, deslocando-os e ampliando-os. Trata-se, em última instância, de se dispor a se desfazer de seus conceitos, para então poder reestruturá-los, visualizando novas distâncias e diferenças. Tal *perda de conceitos*, analisada por Cora Diamond, é essencial à redefinição da ética, pois ela favorece outro exercício capital: o de se colocar no lugar do outro. O intuito é de se aproximar da experiência do outro, buscando compreender, não simplesmente o que ele diz, mas o seu ser como um todo.

Para concluir minha síntese dessa abordagem da ética, cabe pontuar que ela se opõe a duas dicotomias : afetivo x cognitivo e fato x valor. A desconstrução da oposição entre afetivo e cognitivo é bem conhecida dos estudos cinematográficos, pois ela se aproxima da relação entre forma e conteúdo, já há tempos consideradas intrínsecas ou complementares. Por isso, a observação da questão ética em um filme não se restringe a aspectos cognitivos (lógicos), ou afetivos, mas se dá a partir de sua relação. Quanto à oposição entre fato e valor, promovida pela lógica cientificista, Hilary Putnam (2011, 291-300) mostra que os valores, bem como os julgamentos normativos, estão embutidos na própria linguagem. Consequentemente, levando em conta que a apreensão dos fatos se faz por intermédio da linguagem, a fronteira entre fato e valor perde seu sentido, pois a forma de ver os fatos traz consigo seus valores.

Isso explica porque os valores, nessa perspectiva, não são enunciados definidos ou definitivos, eles se desenham juntamente aos atos, fatos e formas de vida. Por isso os ideais, ou mesmo os imperativos categóricos, descrevem mais dificilmente a vida moral do que as ações costumeiras. Esses são, basicamente, os elementos com os quais tal leitura ética visa compreender o gesto de criação que dá origem ao filme, assim como a economia que ele entretém com a realidade.

2. Passo então ao segundo tópico, em que me pergunto sobre a viabilidade da aplicação dessa ética neo-wittgensteiniana aos filmes brasileiros de cunho etnográfico, mencionados introdutoriamente.

Proponho iniciar pela questão da percepção daquilo que se mostra relevante nesses documentários. Em *Serras da Desordem*, busca-se nitidamente representar ou reconstituir a história pessoal de Carapiru, ou seja, as errâncias de um índio cuja tribo foi massacrada. Tonacci afirma que "o projeto era uma ficção total, antes de virar essa mistura" (Caetano 2008, 121), o que indica que em sua gênese, o interesse não era o de reativar o enredo através da condição atual de Carapiru, mas realmente de representar seu percurso. Entretanto, a colagem composta na montagem, associada à encenação autoexpositiva e à *mise en scène* autoral, indicam que o filme não se limita a contar sua história de um ponto de vista supostamente neutro ou verídico. A trajetória de Carapiru é retomada e repensada a partir de ao menos duas outras instâncias: o encontro com o cineasta, e a história do Brasil, evocada de forma simbólica.

Corumbiara, por sua vez, parte de um intuito e acaba perseguindo outro, correlato. Trata-se de um desvio pelo cinema, uma vez que o filme nasce da impossibilidade de conferir às imagens sua função original, que é a de incriminar os responsáveis pelo massacre ocorrido na gleba Corumbiara. O que importa para essa primeira empreitada é proteger os índios, garantindo seus direitos. Posteriormente, Vincent Carelli se vê obrigado a mudar de estratégia, o que faz com que o filme apresente características que permitem classificá-lo como um filme de reutilização de imagens (*remploi*). Seria possível integrá-lo à categoria de reciclagem definida por Nicole Brenez, mas o filme se esclarece mais satisfatoriamente a partir da teoria da *retomada*, formulada por François Niney. No princípio, há a formação de um reservatório de imagens, seguido por um intervalo temporal entre o registro e a utilização, e finalmente retomado num movimento que desloca seu sentido inicial, criando novas significações. E qual seria a preocupação dessa nova iniciativa? *Corumbiara* age em diferentes frentes: evidenciando os poderes envolvidos nos conflitos fundiários; utilizando os arquivos para refletir retrospectivamente sobre o indigenismo; e constituindo uma poética que lança um novo olhar sobre as calamidades evidenciadas na narrativa.

No caso de *Terras*, Maya Da-Rin se debruça sobre as especificidades dos entre-lugares, optando por trabalhar numa região de tríplice fronteira entre Brasil, Peru e Colômbia. A predileção por movimentos e travessias atesta que o filme considera limites e fissuras como barreiras a serem transpostas. Essa

movimentação dá origem a hibridações caras ao filme, que se esforça para revelar particularidades e belezas da miscigenação. A figura do indígena surge inevitavelmente, pois além de grande parte da população urbana ser de origem autóctone, a cineasta se propõe a entrevistar índios que seguem vivendo afastados da conurbação. Por meio desses depoimentos e de sua estética, *Terras* alinhava um discurso sobre as fronteiras, o território e as interpenetrações presentes na região.

Já Silvio Da-Rin parte de uma constatação, como explica o realizador no início do filme, "o Brasil é o país com o maior número de índios isolados". O documentário se constitui como uma expedição, visando descobrir, compreender e revelar questões ligadas aos índios isolados. Para tanto, o método adotado é essencialmente o do diálogo, associado às observações visuais registradas ao longo da incursão. A exploração se concentra no personagem do indigenista José Carlos Meirelles, privilegiando desse modo seu ponto de vista. O cinema, neste caso, é o meio pelo qual a pesquisa será efetuada e transmitida. Bem como o mote da viagem é realizar um encontro em que índios de diversas aldeias são instruídos sobre os isolados, o mote do filme parece ser de âmbito didático.

Tendo em vista a importância atribuída aos diálogos, convém se questionar sobre a razão pela qual Silvio Da-Rin não entrevista Meirelles enquanto ele se encontra na cidade. O dispositivo da viagem favorece os imprevistos e, mais do que isso, atesta a experiência de Meirelles nesse meio ambiente, o que funciona como um mecanismo de legitimação do seu discurso. Além de ser bem recebido pelos índios, "papai Meirelles", como o chama o chefe da família madijá-ninka, conduz o barco, auxilia o reparo do motor enguiçado, constrói uma cabana para dormir, etc. Isso remete também à relação entre fato e valor: o fato de Meirelles trabalhar há muito tempo nessa região, demonstrando conhecê-la profundamente, acrescenta valor a sua fala, o que não aconteceria caso ele estivesse em um escritório da capital.

Ainda na linhagem da ética neo-witgensteiniana, atenho-me daqui em diante à relação estabelecida entre os filmes e seus contextos, bem como à faculdade de se colocar no lugar do outro. Em *Serras da Desordem*, embora haja apego pela narrativa pessoal de Carapiru, a iconografia externa convocada pela montagem revela uma outra dimensão do filme. Ela faz alusão a uma história

mais ampla, imagens marcantes da construção nacional, que dialogam direta ou indiretamente com a história dos indígenas. Considerando a inexistência de imagens capazes de representar a história a partir do ponto de vista do indígena, a desventura de Carapiru adquire envergadura emblemática. O cotejo entre esses dois imaginários insinua que a problemática do filme constitui um epicentro em torno do qual gravitam cineasta, índio e nação (tomados como instâncias superlativas do percurso de Carapiru). *Serras da Desordem* reaviva os laços históricos existentes entre cinema, antropologia, e expansão mercantilista, inserindo desde imagens de ferrovias que remetem à época da Comissão Rondon, passando por tratores utilizados na extração da madeira, até helicópteros e aviões que sobrevoam atualmente as florestas brasileiras. Contrariamente ao primeiro impulso de *Corumbiara*, *Serras* não tenta identificar um único culpado, pois ele se volta para uma conjuntura histórica. Ao associar a história de Carapiru a imagens que simbolizam o desenvolvimento da nação, o filme tende a responsabilizar o Brasil, como um todo, pela trágica história de seus índios. Assim, o filme sugere que o processo de colonização não sofreu ruptura com a emancipação da condição de colônia, ele apenas se transformou ao longo da história.

Dessa forma o cinema integra o aparato colonizador, do qual Tonacci faz parte. Talvez seja justamente por assumir essa responsabilidade que o cineasta se permite dirigir de maneira tão incisiva um personagem que representa não somente seu próprio papel, como sua própria história. A impossibilidade de realizar sua aspiração primeira, que era de conhecer o outro através do olhar desse outro, faz com que Tonacci afirme que "No fim, a câmera revelou-se como mais um instrumento de dominação cultural e direcionamento para o mundo deles, do outro, como afinal é para nós mesmos. Filmar, como filmar-se, é assumir essa interferência." (Tonacci *apud* Caetano 2008, 100). A construção de Andrea Tonacci se mostra problemática justamente quando ela radicaliza a incapacidade de adotar o olhar do outro, desistindo assim de dialogar ou de tentar compreendê-lo. Ao invés de se aproximar do outro e de seu ponto de vista, *Serras* tende a enfatizar a opacidade de Carapiru, fazendo dele um emblema sobre o qual sentidos metafóricos são mais facilmente impressos.

Corumbiara divide com *Serras* seu ponto de partida, uma chacina cometida contra uma aldeia indígena. A circulação de enredos e imagens é

flagrante na filmografia envolvendo indígenas, o que permite o espectador de compor o plano de fundo a partir dos recorrentes: problemas fundiários, abusos de poder, extermínios, núcleos de extração de madeira, etc. Apenas nesses dois filmes, *Carapiru*, *Passaká*, *Manuzinho* e *o chefe dos Akunsu* ou foram baleados ou perderam grande parte de suas famílias seja por massacre seja por doença. O contato com tais personagens incita o espectador a lidar de forma afetiva com uma história conhecida apenas racionalmente. Trata-se de uma forma sensorial de promover uma tomada de consciência que diz respeito a um aspecto catastrófico da história brasileira, que ainda não se assume como agente desse processo.

A atitude de *Corumbiara* quanto aos índios destoa da de *Serras*, o que é em partes devido às diferenças do contexto em que eles intervêm. Sem saber sequer quem eram os índios que viviam na região da expulsão, Vincent Carelli toma partido por eles. Uma vez que o contato é estabelecido, a equipe se esforça para compreender os índios e suas necessidades, identificando sua língua, trazendo uma especialista para auxiliar na comunicação, tentando localizar parentes e pedindo a eles para que contribuam com o processo de proteção de outros índios. A intimidade que se evidencia durante o filme é fruto dessa determinação a longo prazo, que está relacionada à importância atribuída à tentativa de romper a opacidade presente no contato com o outro. Ainda que seja impossível se desfazer totalmente de seus conceitos, como constatou Tonacci, Vincent Carelli se dá ao exercício. Por mais dissemelhante seja o outro, o filme tenta dialogar, compreender e antes de mais nada, se colocar ao seu serviço.

A atenção de *Maya Da-Rin* pela hibridação, tema central do filme, determina a forma como ela se dirige ao outro, desde a escolha de personagens até o modo como ela recorta a realidade. O interesse do filme por seus personagens se restringe a registrar suas opiniões a propósito do tema, não havendo, por isso, espaço para aprofundamento psicológico. Embora o enredo possa parecer embasado apenas nesses depoimentos, *Terras* promove um discurso contundente por meio de sua plasticidade, contando com a sensibilidade ativa do espectador. Diferentemente de *Paralelo 10*, onde a oralidade se sobressai, o aspecto visual de *Terras* é crucial. Longe de se remeter ao contexto histórico, o filme agencia a fala dos personagens a uma maneira

própria de filmar a natureza. As imagens da flora amazônica se distanciam da paisagem clássica, cuja composição se faz em plano geral. Maya Da-Rin se aproxima do meio ambiente, esmerilhando sua intimidade, revelando texturas e intersecções dificilmente perceptíveis.

Em meio a tanto movimento (de pessoas, carros, motos, barcos), a fixação dos planos da natureza conferem peso a essas imagens. Nelas, Maya Da-Rin privilegia, mais uma vez, as interferências entre os diversos elementos da composição. Tais imagens, de cunho argumentativo, insinuam que, desde a natureza, a miscigenação se mostra onipresente. Através da comparação visual entre o outro aculturado e a natureza mesclada, *Terras* se aproxima de uma ideia determinista segundo a qual o processo de miscigenação seria "natural". Por isso, penso que os planos fechados podem também fazer alusão a um olhar que não se remete ao contexto geográfico e histórico envolvidos no filme, o que impede o filme de conceber a questão das fronteiras do Alto Solimões de forma dialética.

Paralelo 10 também privilegia o presente, muito embora as opiniões de José Carlos Meirelles, fundamentadas em vasta experiência prática, possibilitem um ponto de vista crítico sobre conjuntura atual. Ao vislumbrar a situação presente, Meirelles não deixa de retomar elementos históricos, citando, por exemplo, o ciclo da borracha e a evolução das políticas indigenistas da FUNAI. *Paralelo 10* é menos incisivo em sua estrutura: o filme se coloca a escuta, assumindo de certa forma seu desconhecimento (perceptível nas próprias imagens, que denotam um olhar estrangeiro). Colocar-se no lugar do outro, aqui, remete à forma com que o filme se faz de ponte entre seu espectador e Meirelles. Tomando-o como um "sujeito suposto saber", o filme se transforma em uma caixa de reverberação do trabalho do indigenista, o que não deixa de ser um modo de prestar homenagem a sua atividade. Valoriza-se não apenas o entendimento e a promoção de saberes, como o reconhecimento do trabalho daqueles que lutaram pelos direitos dos índios.

Para me aproximar de uma **conclusão** definitiva, cada um dos aspectos supracitados deveria ser desenvolvido em diferentes esferas dos filmes, mas a brevidade desta intervenção faz com que eu desenvolva apenas os primeiros desdobramentos desse trabalho. Ainda assim constato, em tom de desfecho, que a abordagem ética forjada a partir da segunda teoria de Wittgenstein é

bastante abrangente, podendo servir a diversos tipos de análise. Sua aplicação mostra, porém, que as ferramentas teóricas por ela fornecidas (apesar de interessantes) não são necessariamente inovadoras, pois muitas vezes já foram integradas, por outros vieses, a metodologias que as precedem. No caso dos filmes etnográficos, tal abordagem pode ser associada a da antropologia visual, muito embora não possa substituí-la.

Por fim, reitero a importância que atribuo ao fato de que tal concepção da crítica ética expõe as noções elementares que sustentam sua aplicação no campo das artes, o que evita mal-entendidos e imprecisões que por vezes assombram análises fílmicas que evocam o conceito.

Referências bibliográficas

Borges, Paulo Humberto. 2011. "A narrativa fotográfica e o serviço de proteção ao índio: a representação do indígena integrado". *Comunicação & Sociedade* 56: 31-59.

Brenez, Nicole. 2002. "Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental". *Cinémas : revue d'études cinématographiques* 13:1-2: 49-67.

Caetano, Daniel, org. 2008. *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro, Azougue.

Camilo, Janaina. 2011. "Em busca do País das Amazonas: o mito, o mapa, a fronteira". Paper apresentado no Simpósio brasileiro de cartografia histórica, Paraty.

Carelli, Vincent. 2004. *Moi, un indien*. Website.

Cunha, E. T. 2000. "A imagem do índio no cinema brasileiro". *Mnemocine* 1: 3.

Niney, François. 2002. *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelas: De Boeck.

Oliveira Filho, João Pacheco. 2012. "Formas de dominação sobre o indígena na fronteira amazônica: Alto Solimões, de 1650 a 1910". *Caderno CRH* 25:64: 17-31.

Piault, Marc. 2008. *Anthropologie et cinéma : passage à l'image, passage par l'image*. Paris, Téraèdre.

Putnam, Hilary. 2011. *Le réalisme à visage humain*. Paris, Gallimard.

Ribeiro, Darcy. 1979. *Frontières indigènes de la civilisation*. Paris, U.G.E.

Tacca, Fernando de. 2011. "O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio". *História, Ciências, Saúde - Manguinhos* 18:1: 191-223.

Atas do III Encontro Anual da AIM
Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco (eds.)
Maio de 2014.