



Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Julho-Dezembro 2018

50

Dossiê
Os anos 1968 no cinema

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Julho-Dezembro 2018

50

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

Site

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

E-mail

significacao@usp.br

Significação
Julho-Dezembro 2018

Foto da capa

Cine-Tracts n.23, disponível em <https://www.dailymotion.com/video/x7778q>

Base de dados

Confibercom

Diadorim

DOAJ

Latindex

Portal Capes de Periódicos

Portal SEER

Portal de Revistas da

Universidade de São Paulo

Editores

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

Irene de Araújo Machado
Universidade de São Paulo
irenemac@uol.com.br

Conselho Editorial

Danielle Crepaldi Carvalho
Universidade de São Paulo

Eduardo Peñuela Cañizal
in memoriam
Universidade de São Paulo

Eduardo Victorio Morettin
Universidade de São Paulo

Irene de Araújo Machado
Universidade de São Paulo

Jaqueline Esther Schiavoni
Universidade Estadual Paulista

Margarida Maria Adamatti
Universidade Federal de São Carlos

Reinaldo Cardenuto Filho
Universidade Federal Fluminense

Universidade de São Paulo

Vahan Agopyan
Reitor

Antonio Carlos Hernandes
Vice-Reitor

Escola de Comunicações e Artes

Eduardo Henrique Soares Monteiro
Diretor

Brasilina Passarelli
Vice-Diretora

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Esther Império Hamburger
Coordenadora

Irene Araújo Machado
Vice-Coordenador

Preparação de originais

Pedro Barros | Tikinet

Revisão de textos

Douglas Mattos e Diego Farias
| Tikinet

Projeto gráfico

João Parenti
Meire Assami
Thomas Yuba

Diagramação

Júlia Ahmed | Tikinet

Bolsista

Jessica Silva Mendes
Universidade de São Paulo
Programa Unificado de Bolsas de Estudo

ISSN 2316-7114

Conselho Científico

Alexandre Rocha da Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia
Universidade Estadual de Campinas

Amaranta Emília César dos Santos
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Ana Laura Lusnich
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ana Paula Ribeiro Goulart
Universidade Federal do Rio de Janeiro

André Brasil
Universidade Federal de Minas Gerais

Andréa Martins França
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Angela Prysthon
Universidade Federal de Pernambuco

Antônio Carlos Amâncio da Silva
Universidade Federal Fluminense

Arlindo Machado
Universidade de São Paulo

Arthur Autran Franco de Sá Neto
Universidade Federal de São Carlos

Atílio José Avancini
Universidade de São Paulo

Benjamim Picado
Universidade Federal Fluminense

Bruno Souza Leal
Universidade Federal de Minas Gerais

Cecília Antakly Mello
Universidade de São Paulo

Cecília Sayad
University of Kent, Reino Unido

César Geraldo Guimarães
Universidade Federal de Minas Gerais

Cláudio Rodrigues Coração
Universidade Federal de Ouro Preto

Consuelo Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cristian da Silva Borges
Universidade de São Paulo

Cristiane Freitas Gutfreind
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Denise Tavares da Silva
Universidade Federal Fluminense

Denize Araújo
Universidade Tuiuti do Paraná

Dulcília Helena Schroeder Buitoni
Faculdade Cásper Líbero

Eduardo Russo
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Eduardo Vicente
Universidade de São Paulo

Eric Landowski
Centre National de la Recherches Scientifique

Erick Felinto
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Esther Hamburger
Universidade de São Paulo

Etienne Samain
Universidade Estadual de Campinas

Eugênio Rondini Trivinho
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Geraldo Carlos do Nascimento
Universidade Paulista

Gustavo Souza da Silva
Universidade Paulista

Henri Gervaiseau
Universidade de São Paulo

Ignácio del Valle Dávila
Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Ismail Xavier
Universidade de São Paulo

Itania Maria Mota Gomes
Universidade Federal da Bahia

João Luiz Vieira
Universidade Federal Fluminense

José Luiz Aidar Prado
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

José Mariano Klautau de Araújo Filho
Universidade da Amazônia

Julio Pinto
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Laan Mendes de Barros
Universidade Estadual de São Paulo

Laura Loguercio Câneça
Universidade Anhembi Morumbi

Lúcia Nagib
University of Reading, Reino Unido

Luís Alberto Rocha Melo
Universidade Federal de Juiz de Fora

Marcel Vieira Barreto Silva
Universidade Federal da Paraíba

Marcelo Dídimo Souza Vieira
Universidade Federal do Ceará

Marcus Freire
Universidade Estadual de Campinas

Maria Cristina Palma Munglioli
Universidade de São Paulo

Maria Dora Genis Mourão
Universidade de São Paulo

Mariana Baltar
Universidade Federal Fluminense

Mariana Martins Villaça
Universidade Federal de São Paulo

Maurício Ribeiro da Silva
Universidade Paulista

Mauro Wilton de Sousa
Universidade de São Paulo

Michael Renov
School of Cinematic Arts, EUA

Mirna Feitoza
Universidade Federal do Amazonas

Mônica Almeida Kornis
Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro

Mônica Rebecca Ferrari Nunes
Escola Superior de Propaganda e Marketing

Muniz Sodré Cabral
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Nina Velasco e Cruz
Universidade Federal de Pernambuco

Norval Baitello Junior
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Osmar Gonçalves dos Reis Filho
Universidade Federal do Ceará

Pedro Maciel Guimarães
Universidade Estadual de Campinas

Philippe Dubois
Université Paris III, França

Rafael de Luna Freire
Universidade Federal Fluminense

Robert Stam
New York University, Estados Unidos

Rosamaria Luiza (Rose) de Melo Rocha
Escola Superior de Propaganda e Marketing

Rosana de Lima Soares
Universidade de São Paulo

Rosane Kaminski
Universidade Federal do Paraná

Samuel Paiva
Universidade Federal de São Carlos

Sylvie Lindeperg
Université Paris 1, França

Suzana Kilpp
Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Vera França
Universidade Federal de Minas Gerais

Vicente Sánchez-Biosca
Universidad de Valencia, Espanha

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Julho-Dezembro 2018

50



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

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

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

Semestral – segundo semestre de 2018
Subtítulo entre 1974 e 2008: Revista brasileira de semiótica
ISSN 1516-4330 (impresso) 2316-7114 (digital)

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



Sumário

/////////
pág. 12

Apresentação

DOSSIÊ Os anos 1968 no cinema

**Carolina Amaral de Aguiar, Eduardo Victorio Morettin,
Ignacio Del Valle Dávila**

//////////
pág. 22

“Revolución Escritura”: los *ciné-tracts* de Jean-Luc Godard y el arte de mayo de 1968

Dominic Topp

//////////
pág. 44

Marcuse, a Grande Recusa e o cinema pós-Maio de 68: uma aproximação

Leonardo Gomes Esteves

//////////
pág. 62

Da utopia ao desencanto

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues

//////////
pág. 79

O fundo do ar é vermelho: a subterrânea matéria sensível da história

André Brasil, Julia Fagioli

//////////
pág. 102

Os esboços da nação guineense em *Madina Boé* (1968), de José Massip

Alexsandro de Sousa e Silva

//////////
pág. 123

Revolucionários, ditadura e ruínas ao som de Villa-Lobos

Luíza Beatriz Alvim

//////////
pág. 143

Reflexões sobre a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na virada dos anos 1960 aos 1970

Fabián Núñez

ARTIGOS

//////////
pág. 159

Cavação e cinema doméstico: rupturas e continuidades em imagens de família

Thais Continentino Blank

//////////
pág. 179

Considerações sobre os números musicais das chanchadas

Flávia Cesarino Costa

////////////////////
pág. 204

A palavra em movimento no filme *O Intendente Sansho*, de Kenji Mizoguchi

Maria Schtine Viana

////////////////////
pág. 223

Cine Documental y Genocidio. Hacia un abordaje integral

Lior Zylberman

////////////////////
pág. 239

Atributos de séries dramáticas de sucesso e engajamento da audiência

Sílvio Antonio Luiz Anaz

////////////////////
pág. 259

Mediação e diálogo na telenovela *Liberdade, Liberdade*

Nara Lya Cabral Scabin

////////////////////
pág. 278

Sentidos identitários paradoxais de TV na Internet

Suzana Kilpp

TRADUÇÕES

////////////////////
pág. 297

A hora dos fornos e o cinema político italiano por volta de 1968

Mariano Mestman



Contents

/////////
page 12

Presentation

DOSSIER The years 1968 in film

**Carolina Amaral de Aguiar, Eduardo Victorio Morettin,
Ignacio Del Valle Dávila**

//////////
page 22

“Revolution Writing”: Jean-Luc Godard’s ciné-tracts and the Art of May 1968

Dominic Topp

//////////
page 44

Marcuse, the Great Refusal and cinema after May 68: an approximation

Leonardo Gomes Esteves

//////////
page 62

From utopia to disenchantment

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues

//////////
page 79

A grin without a cat: the subterranean sensitive matter of history

André Brasil, Julia Fagioli

//////////
page 102

The drafts of the Guinean nation in *Madina Boé* (1968), by José Massip

Alexsandro de Sousa e Silva

//////////
page 123

Revolutionaries, dictatorship and ruins to the sound of Villa-Lobos

Luíza Beatriz Alvim

//////////
page 143

Reflections about the *Cinemateca do Museu de Arte Moderna* of Rio de Janeiro in the late 1960s and early 1970s

Fabián Núñez

ARTICLES

//////////
pág. 159

“Cavação” and domestic cinema: ruptures and continuities in family pictures

Thais Continentino Blank

//////////
pág. 179

Considerations on the musical numbers of Brazilian chanchadas

Flávia Cesarino Costa

////////////////////
page 204

The word in motion in the film *Sansho the bailiff*, de Kenji Mizoguchi

Maria Schtine Viana

////////////////////
page 223

Documentary Cinema and Genocide. Towards an integral approach

Lior Zylberman

////////////////////
page 239

Successful drama TV series features and audience engagement

Sílvio Antonio Luiz Anaz

////////////////////
pág. 259

Mediation and dialogue in the telenovela *Liberdade, Liberdade*

Nara Lya Cabral Scabin

////////////////////
page 278

Paradoxical senses of TV identity on Internet

Suzana Kilpp

TRANSLATION

////////////////////
page 297

The hour of the furnaces and the Italian political cinema

Mariano Mestman



Apresentação

A quinquagésima edição de *Significação: revista de cultura audiovisual* está estruturada em três seções: “dossiê”, organizado por Carolina Amaral de Aguiar e Ignacio Del Valle Dávila, dedicado à reflexão no cinema dos eventos ocorridos em 1968; “artigos”, com publicações centradas na discussão do cinema e da televisão; “traduções”, com artigo de Mariano Mestman, que integra o referido dossiê. A seguir, a apresentação de suas seções.

Dossiê “Os anos 1968 no cinema”¹

2018 está marcado pela efeméride dos 50 anos de uma data considerada palco de grandes rupturas políticas e estéticas: 1968. Apesar desse caráter de contestação, fortemente associado a eventos específicos de questionamento da ordem social – o Maio francês, a Primavera de Praga, as mobilizações brasileiras – ou à sua repressão – o Massacre de Tlatelolco, o AI-5 –, não convém considerar esses processos unicamente segundo uma lógica sincrônica que os veja como simples instantes de ruptura fugaz, mas sim dentro de uma lógica diacrônica que faz de 1968 um “momento” que se prolonga para além dos doze meses do calendário.

Nesse sentido, convencionou-se, na historiografia francesa contemporânea, valorizar uma perspectiva que vê esse marco pelo viés de uma história de longa duração. A expressão “os anos 1968”, usada no plural, valoriza os acontecimentos de maio vistos como produtos de mudanças que ocorriam de forma simultânea em várias partes do mundo, bem como um evento que reverberaria no período imediatamente posterior. Conforme define Robert Frank no trabalho que sentou as bases dessa interpretação: “o tempo de 1968 não se reduz ao ‘encantador mês de maio’, assim como o ‘espaço 68’ não se restringe aos paralelepípedos parisienses” (FRANK, 2000, p. 14, nossa tradução). Vale destacar que a necessidade de repensar a periodização não só de 1968, mas também dos *sixties*, de modo geral, já tinha sido manifestada por Fredric Jameson (1984) em um

¹ Escrito por Carolina Amaral de Aguiar e Ignacio Del Valle Dávila.



dos primeiros trabalhos que se propõem a pensar essa década num parâmetro de longa duração e por meio de um viés transnacional.

Assim, pode-se dizer que o “momento 1968” – como também costuma ser chamado – vem sendo estudado desde uma perspectiva que enfatiza a sua dimensão global, o seu caráter diacrônico e as conexões e circulações transnacionais dos movimentos que o conformaram. A escolha deste dossiê por se alinhar a essa forma de refletir sobre a efeméride do Maio parisiense justifica a adoção da expressão “os anos 1968” para denominar o fenômeno, consolidando nessa tensão entre o plural e o singular a síntese de três elementos: (1) a longa duração, (2) a pluralidade de fenômenos – muitos anos no ano – e (3) uma vaga ideia da existência de um denominador comum entre eles. Segundo Boris Gobille:

Há, então, alguma virtude em considerar que os “longos anos 1960” e os “anos 1968” sejam, em parte, marcos flutuantes: mais do que reduzir a diversidade dos fenômenos a um único padrão – e qual seria, a propósito? – eles se abrem às historicidades plurais das contestações de “1968”. (GOBILLE, 2017, p. 15, nossa tradução)

Nessa perspectiva, este dossiê procura contribuir com uma série de textos que focam em como os anos 1968 marcaram o cinema e em como o cinema serviu para veicular e aprofundar esses processos de contestação. Trata-se de artigos que trazem temáticas que concernem a esse marco histórico e que consideram seja seu caráter de ruptura, seja sua longa duração. Contribuindo para acentuar a dimensão global dos anos 1968, recebemos artigos dedicados a diferentes casos nacionais (França, Cuba e Brasil), estudos sobre circulações transnacionais e transferências culturais envolvendo mais de uma cinematografia (Cuba e os países africanos) e análises de filmes que abordam essa época sob uma dimensão transnacional (caso de *Le fond de l'air est rouge, O fundo do ar é vermelho*, 1977, de Chris Marker). Por outro lado, os textos reunidos neste dossiê incluem reflexões sobre filmes ou fenômenos cinematográficos característicos do período, assim como obras realizadas posteriormente que se dedicaram a pensá-lo. O “momento 1968” tem inspirado, de fato, uma ampla série de diretores que o revisitam por distintos prismas: a nostalgia, a crítica, a apologia e



o desencanto. João Moreira Salles é o caso mais recente com *No intenso agora* (2017), mas caberia citar nomes tão diferentes como Bernardo Bertolucci, Silvio Tendler, Romain Goupil e Marker – os dois últimos analisados neste dossiê.

Como delimitação temporal dos anos 1968, adotou-se um recorte que leva em conta essa longa duração como uma época que vai de 1966 (ano da Revolução Cultural Chinesa e da Conferência Tricontinental realizada em Havana) até 1973 (quando ocorre o golpe de Estado no Chile). Do ponto de vista da história, esse período representa um momento de fortes mobilizações estudantis, da emergência da contracultura, das lutas pelos direitos das minorias, do fortalecimento de movimentos pacifistas, de uma forte crise no interior do bloco socialista, do surgimento de projetos terceiro-mundistas, do endurecimento das ditaduras na América Latina e de oposição à Guerra do Vietnã.

Os anos 1968 se caracterizam também por uma reflexão crítica sobre os meios de comunicação e as artes nas sociedades capitalistas. Os argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino sintetizaram esse repúdio à mídia tanto no filme *La hora de los hornos* (*A hora dos fornos*, 1968) quanto no ensaio *Hacia un tercer cine* (1969), dois manifestos indispensáveis dos anos 1968 na América Latina: “Para o neocolonialismo os *mass communications* são mais eficazes que o napalm” (SOLANAS; GETINO, 1969, p. 117, tradução nossa). O cinema não só foi considerado dentro dessa crítica, como teve um lugar protagonista: “O instrumento de comunicação mais valioso do nosso tempo estava destinado a satisfazer exclusivamente os interesses dos possuidores de cinema, quer dizer, dos donos do mercado mundial de cinema, em sua imensa maioria, estadunidenses” (SOLANAS; GETINO, 1969, p. 108 nossa tradução).

Na sua dimensão múltipla de arte cênica, meio de comunicação e indústria, o cinema foi frequentemente acusado, pela intelectualidade de esquerda, de servir para a transmissão e manutenção das ideologias dominantes, definidas de maneira diferente segundo a ocasião e o contexto: imperialismo, neocolonialismo, capital ou, de maneira mais abstrata, “Sistema”. Trata-se de questionamentos que, em um movimento de desconstrução e construção, contestavam a concepção tradicional do cinema, considerada burguesa e reacionária, para reconstruí-lo a partir de novas bases. Assim, criticou-se o estatuto artístico do filme,



a noção de obra acabada, os modos de representação hegemônicos, a relação entre obra e espectador, o “dispositivo” sensorial e psicomotor do cinema etc.

Ao mesmo tempo, constata-se no “momento 68” um auge dos coletivos cinematográficos militantes, tais como os grupos argentinos Cine Liberación e Cine de la Base; os franceses Grupo Dziga Vertov, Zanzibar, Slon e Cinelutte; ou os Newsreel estadunidenses, para citar apenas alguns casos amplamente conhecidos. Em muitas ocasiões, como estabelece Jonathan Buchsbaum (2015) a partir do último caso, buscaram “preencher o vazio” noticioso deixado pela cobertura da grande mídia diante de alguns temas sensíveis; trata-se, portanto, de coletivos com uma autoproclamada missão de contrainformação que adquiriu diversas estratégias discursivas e estéticas.

Também se assiste a um questionamento e a uma redefinição de instituições cinematográficas, como as cinematecas e festivais, estes últimos um importante lugar de socialização, enunciação de rupturas, legitimações e consagração de tendências. A clausura do Festival de Cannes em 1968, assim como a instauração dos Estados Gerais do Cinema Francês, são os casos mais visíveis dessas redefinições, mas não menos importantes para o devir do cinema político do período serão as tensões entre o movimento estudantil e os organizadores da Mostra de Pesaro, em junho de 1968, e a posterior premiação de *La hora de los homos* (*A hora dos fomos*, 1968) nesse festival, como é analisado por Mariano Mestman neste número da revista *Significação*. No caso brasileiro, destacam-se as redefinições da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), estudadas por Fabián Núñez neste dossiê.

Os anos 1968 são, portanto, um momento em que o campo cinematográfico como um todo, as formas fílmicas e os modos de exibição e difusão são repensados tendo em vista um sentimento de urgência política. Dessa forma, este dossiê, “*Os anos 1968*” no cinema, abriga artigos que pensam o período nessa intersecção entre a história e o cinema, entre a política e a estética.

O dossiê traz sete artigos que, de um modo geral, foram organizados em um percurso que se inicia com aqueles que se dedicam mais diretamente ao cinema de 1968 na França (como os de Dominic Topp e Leonardo Gomes Esteves), seguidos pelos textos que analisam filmes posteriores que se propõem a serem “balanços”



dos anos 1968 (caso dos artigos de Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues e de André Brasil e Julia Fagioli), dirigindo-se para uma perspectiva mais propriamente transnacional (como aparece nos estudos de André Brasil e Julia Fagioli e no de Alessandro de Sousa e Silva), finalizando com dois artigos que pensam os anos 1968 no Brasil (o de Luíza Beatriz Alvim e o de Fabián Núñez). Assim, optou-se por um enfoque que vai do Maio de 1968 parisiense a outras dimensões temporais e espaciais.

O primeiro artigo trata de um tema situado no cerne dos acontecimentos de maio de 1968. Em “Revolución Escritura: los *cine-tracts* de Jean-Luc Godard y el arte de mayo de 1968”, Dominic Topp propõe um estudo minucioso dos célebres filmes realizados pelo cineasta franco-suíço durante as manifestações parisienses. Nessas obras filmadas no calor da hora, Topp adverte para a existência de tensões entre duas formas opostas de se entender a arte militante características desse momento: uma visão que promove a transparência formal e que concebe a arte a serviço da política, e outra visão que considera que as formas dominantes da arte (particularmente o realismo) favorecem a ideologia hegemônica e que, diante disso, para pôr a arte a serviço da revolução é necessário revolucionar a arte (ou seja, afastá-la do realismo, quebrar a transparência). Segundo Topp, a singularidade dos *cine-tracts* de Godard residiria na capacidade de lograr um equilíbrio entre ambos enfoques contraditórios.

Leonardo Gomes Esteves também analisa as rupturas formais empreendidas pelo cinema francês surgido imediatamente depois das barricadas parisienses no artigo “Marcuse, a Grande Recusa e o cinema pós-Maio de 1968: uma aproximação”. Dessa vez, o objeto de estudo é o filme *Actua I*, de Philippe Garrel, Serge Bard e Patrick Deval, que prontamente seriam conhecidos como o coletivo Zanzibar. O estudo do filme, que esteve perdido até 2014, relaciona-o ao conceito de Grande Recusa, desenvolvido pelo filósofo Herbert Marcuse. Esteves faz o esforço analítico de compreender em “um sentido cinematográfico” uma noção central para as rupturas sociais e a contestação da ordem do movimento estudantil da época. Para tanto, no artigo a noção de Marcuse é relacionada a algumas das escolhas formais mais radicais do filme, particularmente o uso do *traveling*.

Se os dois primeiros artigos têm como objeto filmes franceses realizados em 1968, “Da utopia ao desencanto”, de



Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues, estuda um longa-metragem que aborda essa temática com um olhar distanciado pelo tempo e o desengano: *Mourir à trente ans* (*Morrer aos 30 anos*, 1982), de Romain Goupil. Trata-se de um filme que problematiza as militâncias, os projetos revolucionários e as escolhas e decepções da juventude francesa dos anos 1968, enfatizando a figura de alguns amigos perdidos do realizador – especialmente Michel Recanati, da antiga liderança política, que cometeu suicídio em 1978. Tal como no filme, em que as lembranças pessoais se entrelaçam com a experiência coletiva, no artigo se sobrepõem diferentes escalas de análise que articulam o macro e o micro. Dessa maneira, o autor propõe um percurso através de diferentes esferas de estudo, os anos 1968 na sua dimensão global, francesa e cinematográfica, para se centrar, finalmente, na análise fílmica de *Morrer aos 30 anos*.

Em “*O fundo do ar é vermelho*: a subterrânea matéria sensível da história”, André Brasil e Julia Fagioli criam notas analíticas sobre o documentário de 1977 realizado por Chris Marker. Esse filme de arquivo se propõe a revisitar o passado então recente (mais precisamente, o período entre 1967 e 1977) por meio de uma montagem de tradição dialética que é tensionada por uma dimensão patética. Não apenas o Maio de 1968 francês, mas também eventos como o massacre de Tlatelolco, a vitória de Allende no Chile e a Guerra do Vietnã aparecem, em *O fundo do ar é vermelho*, como elementos que originam uma “tessitura polifônica” (como ressaltam os autores) que produz recorrências e ressonâncias em torno à ideia de revolução.

O filme de Marker busca compreender o “momento 1968” a partir de elos que se criam e que se rompem em muitas partes do mundo naquela época. Essa perspectiva global e transnacional dá o tom também de “Os esboços da nação guineense em *Madina Boé* (1968), de José Massip”, artigo de Alessandro de Souza e Silva que, a partir do média-metragem que aparece em seu título, mapeia o interesse do Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC) pelos processos de independência na África (Guiné e Cabo Verde). Desse modo, o texto de Silva mostra como as conexões espaciais que permitem falar em um 1968 disseminado estão ligadas às pautas dos movimentos anticolonialistas e do apelo à solidariedade terceiro-mundista.

O cinema brasileiro posterior ao golpe de Estado de 1964 é o objeto de estudo de Luíza Beatriz Alvim, que analisa



em “Revolucionários, ditadura e ruínas ao som de Villa-Lobos” três filmes centrais do Cinema Novo: *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1970). Alvim dá uma importância particular à análise das sequências desses filmes que contam com música de Villa-Lobos, que são associadas ao conceito benjaminiano da “história como catástrofe”. Por outro lado, o filme de Rocha, *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), é destacado como uma referência audiovisual com a qual dialogaram esses três filmes, por meio, entre outras coisas, da música. A ideia de “história como catástrofe” é mobilizada como forma de se aproximar de filmes marcados pelo golpe e pelo naufrágio do projeto nacional-popular que caracterizou o primeiro Cinema Novo, antes da ruptura democrática. Nesse sentido, o texto dimensiona a sensação de crise dos projetos revolucionários que – de forma distinta ao que acontecia em outros contextos nacionais – marcou os anos 1968 no Brasil.

Também debruçado sobre o contexto brasileiro, o artigo “Reflexões sobre a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na virada dos anos 1960 aos 1970”, de Fabián Núñez, dedica-se à gestão de Cosme Alves Netto à frente da Cinemateca do MAM-RJ, refletindo sobre “o quanto o endurecimento da ditadura militar tolheu o espectro de ação de suas atividades”. A Cinemateca em questão levou a cabo ações de contestação da ditadura militar na virada dos anos 1960 e 1970, convertendo-se em um espaço de “resistência”. O texto toca, portanto, em um dos pontos centrais para se pensar os anos 1968 no cinema, ou seja, o processo de redefinição que enfrentaram muitas instituições cinematográficas naquele contexto.

Fora do dossiê, mas dentro de seu escopo, aparece o texto de Mariano Mestman, “*A hora dos fornos* e o cinema político italiano por volta de 1968”, traduzido do italiano por Fernando Seliprandy. Esse artigo aborda um dos acontecimentos nevrálgicos dos dilemas e transformações pelas quais passavam o cinema nos anos 1968: o impacto de *La hora de los hornos* (*A hora dos fornos*, 1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino na Mostra do Novo Cinema de Pesaro (Itália). Ao apresentar as tensões que se desenvolveram no interior do festival, Mestman mostra como as instituições cinematográficas foram impactadas pelo conflito entre as velhas e a nova esquerda (representada, sobretudo, pelo movimento estudantil). O artigo também é um exemplo de como a dimensão transnacional dos anos 1968 nem sempre respondeu a fluxos hierárquicos do centro



para a periferia, ao contrário, muitas vezes fez do periférico a força motriz que arrancou os paralelepípedos da metrópole.

Diante da diversidade de formas e temas possíveis para se abordar os anos 1968 no cinema, esperamos que este dossiê possa apresentar uma parte dos estudos que vêm se ocupando do período, bem como instigar novos caminhos temporais e espaciais para rememorar-lo. Assim, busca-se fazer da efeméride um ponto de inflexão retrospectivo, mas também sugestivo de possíveis trajetórias.

Seção “Artigos”²

Essa seção é composta por dois eixos temáticos: um dedicado à análise histórica do cinema em seus diferentes suportes; outro preocupado em pensar a televisão e seus desdobramentos, tanto do ponto de vista da recepção quanto de sua veiculação.

Thais Blank, em “Cavação e cinema doméstico: rupturas e continuidades em imagens de família”, dedica-se ao estudo dos registros familiares na produção documental silenciosa realizada no Brasil entre os anos 1910 e 1930, pensando a sua relação com o fenômeno da cavação. Flávia Cesarino Costa, em “Considerações sobre os números musicais das chanchadas”, a partir do conceito de intermedialidade, reflete sobre as conexões entre os números musicais de chanchadas brasileiras da primeira metade do século XX e “o circuito mais amplo de mídias e práticas culturais urbanas, e da movimentada interação entre as ruas, os palcos e as telas”. Já Maria Schtine Viana em seu artigo intitulado “Palavra em movimento: som, nome e escrita no filme *O intendente Sansho*”, explora as relações entre cinema e literatura a partir da análise fílmica de *Sanshō Dayū* (*O intendente Sansho*, 1954), de Kenji Mizoguchi. Lior Zylberman, em “Cine documental y genocidio. Hacia un abordaje integral”, examina em perspectiva multidisciplinar o diálogo entre os estudos sobre o genocídio e o cinema documental, como indicado no título, a fim de “*pensar motivos recurrentes en la representación de los mismos y funciones retóricas-estéticas de los documentales sobre genocidios*”.

O segundo eixo de análise é composto pelos estudos de: Sílvio Anaz, “Atributos de séries dramáticas de sucesso e engajamento da audiência”, atento aos “processos contemporâneos de criação e de fruição das séries televisivas [dos anos 2000], para a

²Escrito por Eduardo Morettin.

seguir mapear e descrever os recursos narrativos que têm se destacado e contribuído para o sucesso de tramas não convencionais”; Nara Scabin, “Mediação e diálogo na telenovela *Liberdade, Liberdade*”, que pretende “compreender quais as faces discursivas e textuais que são mobilizadas na construção da trama” dessa produção de 2016; e, por fim, Suzana Kilpp, “Sentidos identitários paradoxais de TV na Internet”, que propõe “o conceito estado vídeo como alternativa a paradigmas que associam os conteúdos televisivos a que se assiste na Internet a uma espécie de televisão expandida, digitalizada ou remediada na rede universal de computadores”.

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

Boa leitura!

Carolina Amaral de Aguiar³

Eduardo Victorio Morettin⁴

Ignacio Del Valle Dávila⁵

³ Doutora em História Social com pós-doutorado em Cinema e mestre em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (USP), etapas em que foi bolsista da FAPESP. Professora colaboradora adjunta da Universidade Estadual de Londrina (UEL) na área de História da América. Desenvolve pós-doutorado no Programa Nacional de Pós Doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (PNPD/Capes) em História na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Foi também professora substituta no curso de cinema na Universidade Federal da Integração Latino-americana (Unila). Publicou o livro *O cinema latino-americano de Chris Marker* (Alameda, 2015), fruto de sua tese de doutorado, e foi uma das organizadoras de *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética* (Sulina, 2016). Publicou diversos artigos e capítulos de livros sobre as relações entre Cinema e História (particularmente focados nas circulações cinematográficas entre América Latina e Europa nos anos 1960 e 1970) no Brasil, Chile, França, Espanha e Argentina. E-mail: amaral_carol@yahoo.com.br

⁴ Professor de História do Audiovisual da Escola de Comunicações e Artes da USP e coeditor de *Significação: revista de cultura audiovisual*. E-mail: significacao@usp.br

⁵ Doutor em Cinema (bolsista CONICYT) e mestre em Artes do Espetáculo e Mídias, ambos pela Université Toulouse II – Jean Jaurès, com pós-doutorado em História pela USP (bolsista Fapesp) e em Multimeios pela Unicamp (bolsista PNP/Capes). Professor adjunto da graduação em Cinema e Audiovisual da Unila e professor colaborador da pós-graduação em Multimeios da Unicamp. Pesquisa cinema latino-americano dos anos 1960-1970 e as relações entre cinema e história. É autor dos livros *Cámaras en trance: el nuevo cine latino-americano, un proyecto cinematográfico subcontinental* (Cuarto Propio, Santiago do Chile, 2014) e *Le Nouveau cinéma latino-américain* (Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2015) e organizou, com Eduardo Morettin, o dossiê *Cinéma et Histoire dans les Amériques* (Revista IdeAs, 2016). Publicou textos acadêmicos em Argentina, Brasil, Canadá, Chile, Espanha, França e México. É membro do grupo de pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação” e dos comitês editoriais das revistas *Significação* e *Cinemas d’Amérique latine*. E-mail: elvalledeignacio@gmail.com



Referências

BUCHSBAUM, J. “Militant Third World film distribution in the United States, 1970-1980”. *Canadian Journal of Film Studies*, Ottawa, v. 24, n. 2, p. 51-65, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2MbjHxh>>. Acesso em: 8 jun. 2018.

FRANK, R. “Introduction”. In: DREYFUS-ARMAND, G.; FRANK, R.; LÉVY, M. F.; ZANCARINI-FOURNEL, M. (Orgs.). *Les années 68: le temps de la contestation*. Brussel: Complexe, 2000. p. 13-21.

GOBILLE, B. “Introduction. Circulations révolutionnaires: une histoire connectée et ‘à parts égales’ des ‘années 1968’”. *Monde(s)*, Rennes, n. 11, p. 13-36, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2HyOa9H>>. Acesso em: 8 jun. 2018.

JAMESON, F. “Periodizing the 60s”. *Social Text*, Durham, n. 9/10, p. 178-209, 1984. Disponível em: <<https://bit.ly/2Jo4obw>>. Acesso em: 8 jun. 2018.

SOLANAS, F.; GETINO, O. “Hacia un tercer cine”. *Tricontinental*, La Habana, n. 13, p. 107-132, out. 1969.



“Revolución Escritura”: los *ciné-tracts* de Jean- Luc Godard y el arte de mayo de 1968

*“Revolution Writing”:
Jean-Luc Godard’s ciné-
tracts and the Art of May
1968*



Dominic Topp¹

¹ Profesor asociado en Cine en la Universidad de Kent, Reino Unido, donde enseña cursos de Historia del Cine, Arte y Cine, Cine Europeo de Posguerra, y Cognición y Emoción en Cine. En 2017 fue profesor invitado en la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde enseñó un curso de Cine Clásico. Sus escritos sobre cine han aparecido en *Studies in European Cinema* y *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, y tiene capítulos en prensa sobre el maoísmo francés y las películas del Grupo Dziga Vertov, y el uso de revistas de fans para estudiar la percepción del público de directores del Hollywood clásico. Es miembro de la British Association of Film, Television and Screen Studies (BAFTSS) y el Aesthetics Research Group (ARC) de la Universidad de Kent. E-mail: djt29@kent.ac.uk

Resumen: este artículo examina la participación de Jean-Luc Godard en el proyecto *ciné-tracts* durante mayo y junio de 1968. Explora dos enfoques de la producción cultural que fueron prominentes en Francia en este periodo, y que influyeron en la práctica artística de Godard: uno utilitario y uno modernista. Luego, ofrece un análisis detallado de los *ciné-tracts* que produjo Godard, considerando cómo se articulan estas influencias tanto en sus materiales referenciales como en sus prácticas formales.

Palabras clave: Jean-Luc Godard; cine político; mayo de 1968.

Abstract: this article examines Jean-Luc Godard's involvement with the *ciné-tracts* project during May and June 1968. It explores two approaches to cultural production that were prominent in France in this period, and that influenced Godard's artistic practice: one utilitarian, the other modernist. It then offers a detailed analysis of the *ciné-tracts* that Godard produced, considering how these influences are manifested in both their referential materials and their formal practices.

Keywords: Jean-Luc Godard; political cinema; May 1968.

A finales de la década de 1960, el aclamado director Jean-Luc Godard, insatisfecho con la interferencia del Estado francés bajo el gobierno del General Charles de Gaulle en el trabajo creativo, se alejó de la industria cinematográfica francesa. Cada vez más interesado en las tendencias antiautoritarias de la política de izquierda, comenzó a realizar películas que combinaban la política revolucionaria con la estética radical. Este artículo examina una etapa de la trayectoria de Godard en este período, su participación durante los eventos de mayo y junio de 1968 con el proyecto *ciné-tracts*. Esta era una iniciativa colectiva para hacer películas cortas, a ser proyectadas en reuniones políticas y actuar como una especie de noticiero alternativo a la información estatal.

En este artículo exploro primero dos enfoques muy diferentes de la producción cultural que fueron prominentes en Francia alrededor de mayo de 1968, y que influyeron en la práctica artística de Godard: uno utilitario y uno modernista. El enfoque utilitario, ejemplificado por los estudiantes de arte del *Atelier Populaire*, consideraba la función primaria del arte como la expresión de mensajes políticos claros, y alentaban la colaboración entre artistas y trabajadores. El enfoque modernista, ejemplificado por la revista literaria *Tel Quel*, consideraba la práctica estética experimental como una forma de compromiso político por su disrupción de la "transparencia" comunicativa asociada con la ideología burguesa. Luego, describo brevemente el proyecto *ciné-tracts* y las razones por las que le resultó atractivo a Godard, para posteriormente ofrecer un análisis detallado de sus *ciné-tracts*, considerando cómo estos articulan ambas influencias, la del enfoque utilitario y el modernista. Finalmente, ofrezco algunas reflexiones sobre de qué manera considerar en el análisis de la obra de Godard tales influencias podría afectar su estatus como autor, y cómo se desarrolló el enfoque de Godard sobre el cine político después de mayo de 1968.

El enfoque utilitario: el *Atelier Populaire*

En mayo y junio de 1968, un enfoque a la producción cultural que se centraba en una nueva relación entre el artista y la sociedad fue ofrecida por el *Atelier Populaire*, el taller de afiches creado por estudiantes de arte durante la ocupación de los estudios de la *École des Beaux-Arts*. Una de sus declaraciones definiendo su posición deja en claro su deseo de romper con la cultura establecida y la noción tradicional de artista:

Estamos contra del orden establecido de hoy. ¿Cuál es el orden establecido? Arte burgués y cultura burguesa. ¿Qué es la cultura burguesa? El medio por lo cual las fuerzas de opresión

de la clase dominante aíslan y apartan a los artistas del resto de los trabajadores dándoles un estatus privilegiado. El privilegio encierra al artista en una prisión invisible. ("Atelier Populaire Oui Atelier Bourgeois Non", 1968)

La concepción tradicional del arte como un ámbito autónomo de la autoexpresión individual se cuestionaba desde un análisis althusseriano de la cultura, considerada como: "una manifestación directa de la lucha de clases". En estos términos, la ilusión de que los artistas operan libres de la "realidad histórica" es una creación de la cultura burguesa que refuerza las estructuras de la sociedad capitalista, haciéndolas parecer naturales y aceptables.

Desde la perspectiva de los estudiantes del *Atelier*, el estatus privilegiado que disfrutaban los artistas en la cultura burguesa los separaba del resto de la sociedad. Este aislamiento significa que incluso aquellos artistas que no estén de acuerdo con el sistema cultural tienen un rango limitado de opciones. O bien lo ignoran, realizando un aparente rechazo que es realmente una aceptación pasiva, o bien intentan desafiarlo mediante innovaciones formales que son fácilmente recuperadas por el mercado de arte comercial.

¿Cómo, entonces, pueden los artistas presuntamente radicales escapar de su "prisión invisible" a fin de proporcionar un desafío político real a la cultura burguesa? Primero, rechazando el sistema de escuelas de arte que la respalda, formando a los estudiantes para que acepten sus valores. Segundo, aliándose a los trabajadores en huelga para aprender de ellos. Esto significó, en la práctica, que los estudiantes proporcionaban las habilidades técnicas necesarias para producir los afiches mientras recurrían a los trabajadores para las ideas políticas que debían expresarse. Así, la producción cultural se convertiría en una actividad colectiva, además de un medio de reeducación política. Para el *Atelier*, el artista dejaba entonces de ser un especialista privilegiado, sino un trabajador más, que ayudaba a desarrollar "una cultura verdaderamente popular, es decir, del pueblo al servicio del pueblo" ("Atelier Populaire Oui Atelier Bourgeois Non", 1968).

Es importante subrayar que en este enfoque el arte está al servicio de la política. Esto se puede ver en el proceso por el cual se decidió qué afiches producir. El énfasis estaba en la comunicación efectiva, no en la innovación artística por sí misma, que podía oscurecer el mensaje político: "La experiencia nos ha enseñado el peligro de la ambigüedad y la necesidad de incorporar eslóganes como parte integral del diseño. La sinceridad, la fantasía y la imaginación solo son efectivas cuando interpretan y refuerzan el ataque hecho por el eslogan" ("Atelier Populaire Oui Atelier Bourgeois Non", 1968).

De hecho, los militantes del *Atelier Populaire* expresaban una profunda desconfianza hacia el arte modernista, que veían como una manifestación de la cultura burguesa, pues el mercado del arte premia la novedad como un bien de consumo, en tanto crea constantemente una demanda de innovación fresca. Además, el modernismo reproduce la división de clases sobre la que se construye el capitalismo mediante la creación de un arte elitista, que es dominio de expertos, “conocido por unos pocos y ajeno a las masas” (“Essai de développement de: Atelier populaire: oui, Atelier bourgeois: non”, 1968). Lejos de amenazar la ideología estética dominante, la experimentación modernista simplemente refuerza el mito burgués de la libertad artística y la expresión individual, mientras distrae tanto a los artistas como a los consumidores de la realidad económica, política y social.

El enfoque modernista: *Tel Quel*

Una concepción muy diferente de lo que podría constituir una práctica artística radical fue ofrecida por los escritores asociados con la revista literaria experimental *Tel Quel*, que, desde su debut en 1960, había publicado obras de teóricos como Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida, además de novelistas y poetas como Marcelin Pleynet, Denis Roche y su redactor jefe Philippe Sollers. *Tel Quel* respondió a la creciente politización de la vida intelectual francesa desarrollando una teoría materialista de la escritura que permitiera asociar la práctica artística modernista con la lucha de clases. Aunque partieron de algunas de las mismas suposiciones sobre la relación entre el arte y la sociedad de los estudiantes del *Atelier Populaire*, los escritores de *Tel Quel* llegaron a conclusiones que eran diametralmente opuestas a las suyas.

Mientras que el *Atelier Populaire* insistió en que las artes visuales en la sociedad capitalista funcionan como una herramienta para la transmisión y refuerzo de la ideología burguesa, *Tel Quel* encontró esta misma ideología manifestada en la forma literaria dominante, la novela, particularmente la novela realista tal como había sido desarrollada en el siglo XIX por escritores como Balzac. El realismo se criticó en dos niveles. Primero, se asumía que, al pretender ofrecer una representación transparente de la realidad, el realismo reforzaba el mito de la universalidad, es decir, la idea de que algo llamado “realidad” es directamente accesible, fuera de las particularidades del sistema social. Como dice Sollers (1966, p. 26):

la noción de *realidad* [es] en sí misma una convención y una conformidad, una especie de contrato tácito pasado entre el individuo y su grupo social: se declara real, en las circunstancias

históricas dadas, lo que el número más grande a través del número en el poder, y por razones económicas específicas, está obligado a tomar por real.

De esta manera, el realismo sirve a la ideología dominante sugiriendo que el mundo en el que vivimos es inteligible y "legible", y que las relaciones sociales actuales son de alguna manera naturales, por lo tanto, fomentando la pasividad de los miembros de la sociedad. Mientras que el *Atelier Populaire* concibió el mundo del arte burgués como una prisión invisible, para *Tel Quel* la novela se comprendió como un tipo de cautiverio, en el que nuestras vidas se someten a roles preestablecidos, como si fuéramos personajes en una historia que ya se ha escrito: "LA NOVELA ES LA MANERA EN LA QUE ESTA SOCIEDAD SE HABLA, la manera en que el individuo DEBE VIVIRSE para ser aceptado allí" (SOLLERS, 1966, p. 21).

Segundo, se supuso que, así como el capitalismo opera enfatizando el valor de cambio de las mercancías sobre su valor de uso (y el trabajo que entra en su producción), el realismo encubre el trabajo de la producción literaria, promoviendo el significado sobre el significante. Así, según el filósofo Jean-Joseph Goux (1968, p. 83): "El trabajo (de escribir) y las modalidades del proceso de intercambio se desvanecen en la transparencia del sentido". Los lectores miran a través del texto para obtener acceso a una "verdad" preexistente que el texto pretende reflejar fielmente, mientras ignoran la realidad material de las palabras en la página y los códigos y convenciones literarios que el realismo trabaja para borrar. Por lo tanto, mientras el capitalismo florece enmascarando la explotación sobre la que se construye, el realismo literario lo legitima, al oscurecer el proceso de construcción mediante el cual se crea un texto. Es a partir de esta analogía entre un modo literario y un sistema socioeconómico que Sollers (1968, p. 22) puede afirmar "[l]a necesidad histórica de la conexión entre la práctica intelectual revolucionaria y la lucha del proletariado".

Según esta lógica, el texto radical es uno que interrumpe y desfamiliariza el modo dominante de realismo, subrayando los procesos de escritura y lectura a través de los cuales se produce el significado. Esto se realiza por medio de un texto muy consciente de sí mismo, que juega con el lenguaje y la forma para evitar la mimesis, haciendo que el lector tome conciencia de lo antinatural, de lo que previamente parecía natural. Como había propuesto Barthes (1961, p. 40), "la obra más 'realista' no será la que 'pinte' la realidad, sino la que [...] explore lo más profundamente posible, la *realidad irreal* del lenguaje". Sólo produciendo textos que son "ilegibles" convencionalmente puede esa insistencia del realismo en la inteligibilidad ser

desafiada y desmitificada, y la pasividad del lector ser reemplazada por una conciencia del texto como un sitio de contradicciones.

Así, el grupo *Tel Quel* intentó justificar su práctica literaria experimental en términos cuasi-marxistas, y reclamar para sus actividades una forma de compromiso político. Al hacerlo, tomaron una posición que era diametralmente opuesta a los estudiantes del *Atelier Populaire*, para quienes el papel del arte era servir al pueblo expresando mensajes políticos inequívocos, a los que se llegó a través de la discusión colectiva. *Tel Quel* defendió algo que se asemejaba al "arte del desafío", que el *Atelier Populaire* condenaba por mantener la división de clases, y propone lo "ilegible" donde el *Atelier* prioriza la comunicación clara.

"*Ciné-tractez!*"

A pesar de las diferencias considerables entre los enfoques utilitarista y modernista, ambas posiciones se articulan en los *ciné-tracts* que produjo Godard en mayo y junio de 1968. Los *ciné-tracts* fueron una iniciativa de Chris Marker para hacer cortos de 16 mm en blanco y negro que buscaban proyectarse en reuniones políticas como forma de "contrainformación" a las transmisiones de noticias de la agencia estatal de radio y televisión, la ORTF (*Office de Radiodiffusion-Télévision Française*). Un panfleto de la época explica la idea:

¿Qué es un *ciné-tract*?

Es 2 minutos y 44 segundos (es una bobina de 16 mm de 30 metros a 24 imágenes por segundo) de película muda sobre un tema político, social o de otro tipo, dirigido a crear debate y acción. ¡INTENTAMOS EXPRESAR NUESTROS PENSAMIENTOS Y REACCIONES POR CINÉ-TRACTS!

¿Para qué?

Para: PROTESTAR – PROPONER – DESCARGAR – INFORMAR – INTERROGAR – AFIRMAR – CONVENCER – PENSAR – LLORAR – REÍR – DENUNCIAR – CULTIVAR

(cit. en LAYERLE, 2008, p. 291)

Diseñado para ser realizado de forma rápida y económica, cada *ciné-tract* combinó fotos de los eventos de mayo y junio con intertítulos de leyendas y eslóganes. El *ciné-tract* se montaba en cámara para poder desarrollar la bobina y mostrarla casi de inmediato. Al igual que en los afiches del *Atelier Populaire*, se hizo hincapié en mensajes claros e inequívocos, expresados de manera legible y directa: "Comience por una idea simple, divídala en imágenes de acuerdo con el material disponible,

[...] y renuncie a los efectos demasiados ambiciosos. Reduzca el texto (intertítulos atractivos que sean bien legibles, como en la época del cine mudo) a lo esencial: lo más conciso, lo más claro, lo más llamativo" (cit. en LAYERLE, 2008, p. 291).

Los comentarios de Godard sobre los *ciné-tracts* sugieren varias razones por las cuales le atrajeron. Primero, ofrecieron una forma de hacer películas baratas que eludía la economía prohibitiva de la industria cinematográfica: "era una forma simple y barata de hacer cine político, para una rama sindical o un comité de acción, ya que la bobina cuesta un total de 50 francos" (FARGIER y SIZAIRE, 1969, p. 332). Los *ciné-tracts* proporcionaron una forma de cine amateur, que estaba libre de las restricciones comerciales del mercado y, por lo tanto, de las limitaciones estéticas que implicaban.

Segundo, los *ciné-tracts* fueron concebidos como un medio para proporcionar noticias sobre eventos que de otro modo no estarían disponibles: "Comenzaron con cosas sobre la policía, sobre la represión, en un intento de publicitar lo que estaba sucediendo. Los periódicos estaban reprimiendo mucho" ("Die Kunst ist eine Idee der Kapitalisten", 1969). En particular, ofrecieron una alternativa a los medios estatales: "Había que proporcionar un servicio de noticias: mostrar imágenes y palabras que no se mostraban. Hacerlos es parte de la resistencia a las noticias gaullistas" (FARGIER y SIZAIRE, 1969, p. 332). La cobertura informativa de los eventos por las noticias oficiales fue extremadamente unilateral, lo que llevó a muchos periodistas y técnicos de la ORTF a ir a la huelga, exigiendo una mayor independencia. Los *ciné-tracts* – que se centran en temas como la brutalidad policial contra los manifestantes, la solidaridad de los manifestantes en las barricadas, las ocupaciones de las fábricas y las demandas de los trabajadores – se opusieron a la censura gubernamental y funcionaron como una especie de medio de comunicación alternativo.

Ahora bien, el atractivo más importante de los *ciné-tracts* para Godard, al parecer, fue que animaron la colaboración y el debate entre quienes los crearon: "el interés es menos exponerlos que hacerlos. Hay un interés local en trabajar juntos y discutir cosas. Esto nos ayuda a progresar" (FARGIER y SIZAIRE, 1969, p. 332). Específicamente, Godard sugirió que podrían brindar una oportunidad para la colaboración entre los cineastas y los que están fuera de la industria cinematográfica:

Este estilo de construcción puede dejar en claro a las personas que hacen cine que tenemos que trabajar con las personas que no lo hacen, y dado que construirlos es extremadamente simple, las personas que no lo hacen comprenden que los problemas del cine son realmente simples y que son complicados solamente porque la situación política es complicada. Las películas deben

ser hechas por grupos sobre una idea política. [...] Creo que las películas deben hacerse con quienes las miran. (FARGIER y SIZAIRE, 1969, p. 332)

Los comentarios de Godard sobre el proyecto *ciné-tracts* sugieren un deseo de sumergirse en el trabajo colaborativo que recuerda el enfoque utilitario al arte político del *Atelier Populaire*. Godard presenta los *ciné-tracts* como un modo para compartir ideas y conocimientos sobre la realización cinematográfica. Los *ciné-tracts* podían alentar a los no profesionales a pensar que el cine era más accesible de lo que se les había hecho creer, motivando así el desarrollo de una especie de cine amateur que podía ofrecer una alternativa a la industria comercial de la que Godard era tan crítico.

“En nuestra ambición”

A pesar de su simpatía con la postura del *Atelier Populaire*, los cortos realizados por Godard nunca renunciaron completamente a su identidad artística individual, de corte modernista. De hecho, si bien ninguno de los *ciné-tracts* llevan los nombres de sus creadores, es fácil reconocer aquellos por los cuales fue responsable Godard. La señal más evidente de su participación es en el título inicial de cada película, el cual lleva el nombre “*film tract*” seguido de un número, escrito con la letra de Godard sobre la caja de la cinta de 16 mm Eastman en la que se filmó. Además, muchas de sus preocupaciones temáticas y estilísticas son altamente personales.

Los *film tracts*² abordan, por una parte, temas que eran comunes en otras representaciones de los eventos de mayo de 1968. Tomemos, por ejemplo, el tema de los diferentes grupos sociales forjando vínculos e intercambiando ideas, cuya manifestación más frecuente fue el llamado a establecer una alianza entre estudiantes y trabajadores. Esto se expresa sucintamente en la película *Film tract 16*, en el que los eslóganes “Los estudiantes en la fábrica, los trabajadores en la universidad” y “Los estudiantes solidarios con los trabajadores” se yuxtaponen con fotos de ocupaciones estudiantiles y trabajadores en huelga en las puertas de una fábrica.

Otro tema en común con el arte de mayo es la violencia de la policía antidisturbios de las CRS (*Compagnies républicaines de sécurité*). Las fotos de las CRS que golpean a los manifestantes aparecen con frecuencia en los *film tracts*, junto con otras que muestran las lesiones sufridas. Las mismas imágenes a veces se reciclan

²De aquí en adelante utilizo el término *film tracts* para referirme a las películas que pueden adscribirse a Godard, y *ciné-tracts* para referirme a otras películas, o al proyecto en general.

de una película a otra, no sólo entre los propios *film tracts* de Godard, sino también *ciné-tracts* en los que no trabajó. Si bien esto sugiere la cantidad limitada de imágenes que estaban disponibles, también da alguna indicación de una práctica en la que los cineastas compartían recursos entre sí.

Sin embargo, otros *film tracts* indican preocupaciones mucho más personales. Varios de ellos continúan ataques previos de Godard contra la cultura burguesa. *Film tract 10*, por ejemplo, muestra una foto de un soldado estadounidense herido en Vietnam, cuyos ojos han sido vendados. Esto se ve subvertido por el *détournement* de estilo situacionista: la frase "El imperialismo económico y cultural golpea ciegamente y permanece sordo al clamor del pueblo" se escribe sobre la foto, con una esvástica en un ojo y una cruz de Lorena en el otro, los dos símbolos unidos por un signo igual. La cruz de Lorena había sido adoptada por los franceses libres durante la Segunda Guerra Mundial en oposición a la esvástica, pero en la década de 1960 fue visto como símbolo del gaullismo. Así, una ecuación se establece entre el régimen de De Gaulle y el fascismo alemán, ambos vinculados al imperialismo estadounidense en Vietnam. Otra imagen en la misma película subvierte un anuncio de cigarrillos estadounidenses agregando el eslogan "Publicidad + Sexo = Fascismo", y *Film tract 15* sugiere una analogía entre pornografía y cultura "oficial" yuxtaponiendo la frase "Mira las cosas a la cara toda tu vida si no quieres ser sodomizado por la cultura burguesa", con fotos de mujeres desnudas.

Los ataques de Godard contra la cultura burguesa se complementan con imágenes que representan la cultura revolucionaria. *Film tract 10* incluye una foto del escritor Philippe Sollers con las palabras "Revolución Escritura" escritas sobre su rostro, y la frase "El libro en huelga asegura la información". Por otras partes, imágenes de Bertolt Brecht (*Film tract 12*) y de Vladimir Mayakovsky (*Film tract 40*) sugieren un vínculo entre la práctica de Godard y la obra de artistas marxistas anteriores.

Las referencias culturales de Godard también incluyen películas. A veces, una imagen de película se utiliza para ilustrar una palabra o frase que aparece como parte de un eslogan más largo. En *Film tract 12*, por ejemplo, la palabra "sociedad" se escribe sobre una foto de dos prostitutas con un cliente de *Belle de jour* (*Bella de día*, 1967) de Luis Buñuel, que repite la asociación godardiana entre la Francia moderna y la prostitución. En *Film tract 40*, las palabras "de la lucha" se ilustran por una foto de *Torn Curtain* (*Cortina rasgada*, 1966), de Alfred Hitchcock, que muestra a Paul Newman forcejeando con un adversario. Es difícil evitar ver asociaciones personales cuando al final de *Film tract 9* las palabras "filosofía burguesa" se ilustran por una foto de revista de François Truffaut en el set de su película *La mariée était en noir*

(*La novia vestía de negro*, 1968), con el titular "Hollywood sur Seine". La implicación es que Truffaut es un cineasta reaccionario, que por la lógica de Godard es convertido en un títere de la burguesía.

Godard también incluye imágenes de sus propias películas. Estos se sobreescriben con palabras y frases que sugieren el impulso y la vitalidad del proyecto político y cinematográfico radical combinado. En *Film tract 12* una foto de Anne Wiazemsky en *La Chinoise* (1967) lleva la palabra "debe", mientras que una de Juliet Berto se inscribe "la juventud". En *Film tract 23*, las palabras "en nuestra ambición" se escriben sobre fotos de Wiazemsky y Jean-Pierre Léaud en *La Chinoise*. Y en *Film tract 40* una foto de Léaud y Chantal Goya en *Masculin féminin* (*Masculino femenino*, 1966) se titula "revolucionarias".

Así como Godard se refiere a Brecht y Mayakovsky para invocar una tradición de cultura marxista radical, también cita a Serguéi Eisenstein varias veces como modelo de cine políticamente correcto. Imágenes de *Stachka* (*La huelga*, 1925), *¡Que viva México!* (1931-1932) y *Bezhin lug* (*El prado de Bezhin*, 1937) aparecen en *Film tract 12*. En *Film tract 40* se coloca una foto de una revolucionaria femenina de *Oktyabr'* (*Octubre*, 1928) junto a una de Bulle Ogier en *L'Amour fou* (1969) de Jacques Rivette, y las palabras "las conectando" se añadieron, sugiriendo que Rivette, uno de los pocos cineastas franceses cuyo trabajo Godard no consideraba como reaccionario en esta etapa, continúa el legado del cine de Eisenstein.

A pesar de su interés declarado en desarrollar un enfoque colaborativo más igualitario para el cine, Godard todavía no estaba listo para abandonar su identidad como autor. Encontraremos a continuación un balance similar entre los enfoques utilitarista y modernista al analizar los procedimientos formales mediante los cuales Godard organiza su material referencial. Como en el enfoque modernista de *Tel Quel*, a veces un juego estilístico (aquí entre imágenes y palabras) pone en riesgo la claridad de sus mensajes. Al mismo tiempo, sin embargo, Godard nunca rechaza completamente el sentido y mantiene algo de la claridad a la que aspiraba el *Atelier Populaire*, conservando cierta "legibilidad", a pesar de su experimentación formal.

"Revolución escritura"

Así describió Godard su método de trabajo para los *film tracts*: "Tomas una fotografía y una afirmación de alguien como Lenin o el Che y luego divides la frase del Che en, digamos, diez partes, una palabra por imagen, y agregas la foto que corresponde al significado, que 'corresponde' con él, o va en contra de él, dependiendo de las circunstancias" ("Die Kunst ist eine Idee der Kapitalisten", 1969). De los once

film tracts que han sobrevivido, nueve corresponden a esta descripción. De estos, seis (nos. 7, 8, 9, 13, 14 y 16) se estructuran en torno a un patrón simple ABAB: un eslogan político se divide en fragmentos (palabras individuales o frases cortas) y se distribuye a través de una serie de intertítulos, que se alternan con una variedad de imágenes fijas. En *Film tract* 8, por ejemplo, un eslogan maoísta, "Los trabajadores han tomado la bandera roja de la lucha de las manos frágiles de los estudiantes", se divide en seis intertítulos, que se alternan con fotos de los eventos de mayo (Figura 1):

1. Imagen: trabajadores detrás de una valla de fábrica
2. Título: *los trabajadores*
3. Imagen: trabajador frente a un fuego
4. Título: *los trabajadores han tomado*
5. Imagen: silueta de figuras con bandera en barricadas
6. Título: *la bandera roja*
7. Imagen: foto de un grupo de manifestantes con bandera, con el título COMPAÑEROS
8. Título: *de la lucha*
9. Imagen: demostrador lesionado llevado en camilla
10. Título: *de las manos frágiles*
11. Imagen: demostrador lesionado llevado a una ambulancia
12. Título: *de las manos frágiles de los estudiantes*



Figura 1: *Film tract* 8 (1968)

Estas dos categorías de plano entran en conflicto a la vez que se complementan. En un nivel, las imágenes se perciben como la interrupción del mensaje verbal, pero al mismo tiempo hay una asociación temática bastante clara entre cada imagen y las palabras que siguen. Las dos primeras imágenes muestran la ocupación de las fábricas por parte de los trabajadores, las dos segundas presentan banderas ondeadas en un

desafío antiautoritario, y las dos últimas representan la fragilidad de la causa estudiantil, resaltando las lesiones sufridas por los manifestantes estudiantiles en las barricadas.

Mientras que *Film tract 8* crea una correspondencia entre imágenes y palabras, en otra parte Godard usa imágenes que van “en contra” del significado del texto. En *Film tract 7*, fotos de la violencia de las CRS contra manifestantes se montan en paralelo con una cita ligeramente modificada del general De Gaulle, hecha en una entrevista de televisión en el período previo a las elecciones de fines de junio: “hay / una / solución / es / la participación / que cambia la condición del hombre / en medio de / la civilización moderna”. Aquí la disparidad entre las palabras conciliatorias de De Gaulle y la brutalidad mostrada en las imágenes de las CRS golpeando a manifestantes desarmados subvierte la declaración del general. Yuxtaponiendo las acciones de la policía antidisturbios con la “línea oficial” de De Gaulle, Godard sugiere el fascismo latente del Estado francés y ofrece una forma de resistencia al control gubernamental de los canales de medios oficiales mediante la contrainformación, que era uno de los objetivos del proyecto *ciné-tracts*.

La asociación entre palabras e imágenes no siempre es tan evidente. *Film tract 9*, por ejemplo, se basa en una cita de Fidel Castro, parte de la cual se presenta de la siguiente manera:

1. Título: *ya*
2. Imagen: barricadas por la noche
3. Título: *no aceptamos*
4. Imagen: calle del Barrio Latino por la
5. Título: *ningún tipo de*
6. Imagen: CRS apuntando rifles en el aire
7. Título: *ningún tipo de verdad evidente*
8. Imagen: CRS golpeando con porras un manifestante en el suelo

La simplicidad y la prominencia del patrón de alternancia rítmica de imágenes e intertítulos hace que el espectador pueda registrarlo mientras, simultáneamente, percibe y procesa el mensaje textual. Se pueden entender algunas correspondencias generales, si bien la relación entre las imágenes y el texto es menos precisa. El “nosotros” del “no aceptamos” puede ser asociado con los manifestantes vislumbrados en las dos primeras fotos, y las fuerzas del orden gaullistas pueden ser vinculadas a la “verdad evidente” que ya no se acepta. Esta hipótesis está respaldada por una frase posterior: “Las verdades evidentes pertenecen a la filosofía burguesa.”

En este caso, es el estricto dualismo político de Godard lo que permite al espectador hacer asociaciones generales, incluso en ausencia de las pistas más específicas que se encuentran en *Film tract* 8. Las fuerzas de la revolución se oponen al Estado gaullista represivo, y cada referencia a una de las facciones puede equiparse rápidamente a todas las demás. Con la gama limitada de iconografía de la que se sirve Godard, el espectador puede encajar cada imagen sucesiva en su conjunto apropiado: estudiantes que protestan y trabajadores en huelga = bien; policía antidisturbios y ministros del gobierno = mal. De esta manera, los binarios políticos de los *film tracts* se parecen a la "estructura moral maniquea" que Murray Smith encuentra en las películas agitadoras soviéticas, como *Stachka* de Eisenstein y *Arsenal* de Alexander Dovzhenko (1929), donde un sistema redundante de claros valores políticos facilita la experimentación estilística sin riesgo de ambigüedad semántica (SMITH, 1995, pp. 197-204). Como señala Smith respecto a los cineastas soviéticos, las citas de Godard a "intertextos doctrinales" (Mao, Castro y el Che) también ayudan a reforzar la estabilidad de los mensajes de las películas. Dado que estaban destinadas a mostrarse en reuniones políticas, Godard suponía que al menos parte de su público reconocería las citas utilizadas, y que los espectadores simpatizarían generalmente de antemano con los valores afirmados. Por esta razón, no realiza ningún intento de convencer al espectador, su posición se da por sentada.

Ya hemos visto cómo Godard usa la sobre-inscripción para asociar elementos dentro de un solo plano. Cuando aparece una foto de Sollers con "Revolución Escritura" sobre su rostro, por ejemplo, se invita al espectador a vincular las palabras con la imagen. En dos de los *film tracts* (nos. 10 y 15), Godard aplica esta técnica a una variedad de imágenes, con cada plano independiente del resto. Pero en otros tres (nos. 12, 23 y 40), combina la sobre-inscripción con la distribución de un eslogan político a través de una serie de planos. Ahora los fragmentos de texto se escriben directamente sobre una serie de imágenes. *Film tract* 12, basado en una cita del Che, muestra cómo se puede construir una red de asociaciones entre imágenes y palabras en una serie de planos. (Figura 2):³

³ Mi descripción de esta secuencia ignora dos juegos de palabras en los intertítulos de un tipo que analizo a continuación.

	<i>Imagen</i>	<i>Texto</i>
1.	Foto de Juliet Berto en <i>La Chinoise</i>	<i>la juventud</i>
2.	Prisionero vietnamita con los ojos vendados y amordazado	<i>es</i>
3.	Mujer desnuda que reclina	<i>la arcilla</i>
4.	Ocupación estudiantil de una universidad	<i>fundamental</i>
5.	Foto de ¡ <i>Qué viva México!</i>	<i>de</i>
6.	Trabajadores en huelga en la puerta de una fábrica	<i>nuestra</i>
7.	Mano escribiendo en papel	<i>obra</i>

Figura 2: *Film tract 12* (1968)

La mayoría de estas imágenes pueden ser vinculadas al tema del texto de la juventud: la joven maoísta en el primer plano, la joven en el plano 3, la universidad en el plano 4, los dos chicos mexicanos en el plano 5, la mano que escribe (probablemente un alumno) en el plano 7. Al igual que en otros lugares, la imagen de una ocupación de fábrica en el plano 6 agrega legitimidad a la causa de los estudiantes, relacionándola con la huelga de los trabajadores. Sin embargo, un tema adicional surge de la inclusión de varias imágenes de represión. La imagen de Berto en *La Chinoise*, interpretando el papel de Vietnam y atacada por aviones estadounidenses, se conecta con el prisionero

vietnamita en el plano 2, que a su vez se conecta con los jóvenes cautivos en el plano 5. Así, la rebelión estudiantil en Francia se asocia tanto a la causa de la clase obrera, como a las luchas revolucionarias del Tercer Mundo contra la opresión imperialista. En un pasaje como éste, las imágenes no ilustran simplemente el texto. Se crea una interacción dinámica entre lo verbal y lo visual, que sugiere nuevos significados que no están contenidos individualmente en ninguno de los dos.

En una secuencia como la anterior, puede surgir a veces una tensión entre el mensaje verbal y las asociaciones entre imágenes y palabras. Con un tiempo de procesamiento limitado disponible, algunos espectadores podrían enfocarse en el eslogan que se está construyendo y perder algunas de las asociaciones entre los contenidos verbales y visuales de los planos individuales. Además, un espectador podría enfocarse en cada plano como un elemento discreto y distraerse de la frase que se presenta en planos sucesivos, o en un caso extremo, simplemente percibir una variedad de imágenes y frases independientes.

Una tensión similar resulta del enfoque de Godard sobre la palabra escrita. En lugar de presentar los intertítulos "fácilmente legibles" que los creadores de los *ciné-tracts* fueron alentados a usar, sus *film tracts* manipulan el texto de varias maneras para introducir asociaciones conceptuales adicionales. Una de sus técnicas es colocar las palabras en la pantalla para crear nuevos significados. En *Film tract 16* (Figura 3), por ejemplo, una referencia a los obreros (*les ouvriers*) se organiza en tres líneas. Esto resalta la palabra *ouvre* (abierto), que puede vincularse a las imágenes de los trabajadores en huelga, en las puertas de la fábrica, quienes aparecen antes y después del intertítulo. Otro intertítulo presenta las palabras *pour lutter efficacement* (para luchar eficazmente), a fin de resaltar *fac* (universidad), una asociación apropiada dado el tema general de la solidaridad entre trabajadores y estudiantes. Una de las tácticas favoritas de Godard es descubrir obscenidades en las palabras relacionadas con el gobierno. En la frase *contre la culture*, por ejemplo, las palabras *con* (imbécil) y *cul* (culo) son enfatizadas. Cuando esto es seguido por una foto del entonces Ministro de Cultura francés, André Malraux, puede inferirse un insulto a su persona.

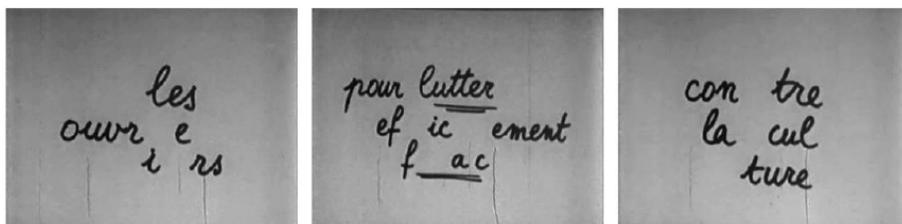


Figura: *Film tract 16* (1968)

Además de poner las palabras en la pantalla, Godard usa otras técnicas para resaltar palabras o letras. *Film tract 14* monta en paralelo fotos de la policía antidisturbios con el eslogan "Las fuerzas del orden siempre tienen lazos de sangre con el desorden sexual" (Figura 4). Escribiendo con mayúscula la letra S cada vez que aparece (*leS forceS de l'ordre ont toujours deS lienS de Sang avec le désordre Sexuel*), Godard hace eco de la analogía entre las CRS y el SS Nazi.



Figura 4: *Film tract 14* (1968)

Juegos de palabras similares se combinan a veces con imágenes. En *Film tract 23*, la palabra *ridicule* (ridículo) se escribe sobre una foto de De Gaulle, y las letras se dividen para resaltar *cul* (culo), añadiendo un nuevo insulto. En *Film tract 12* las letras de la palabra *nous* (nosotros) se disponen sobre una foto de soldados africanos para que se lea un mensaje antiimperialista en apoyo de la liberación del Tercer Mundo: *no US (no EEUU)* (Figura 5). Si bien los diversos juegos de palabras considerados hasta ahora ofrecen vínculos asociativos de un tipo u otro, a veces el diseño del texto parece ser puramente decorativo. Las palabras se multiplican, se dividen en varias líneas, o se organizan tanto horizontalmente como verticalmente, de una manera que puede restar legibilidad de un eslogan, especialmente con un tiempo de procesamiento limitado disponible (Figuras 6, 7).



Figura 5: *Film tract 12*

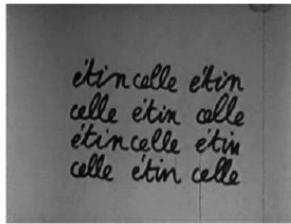


Figura 6: *Film tract 13*

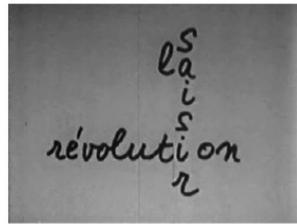


Figura 7: *Film tract 8*

Como con la sobre-inscripción, cuanto más complicados son los contenidos de los planos individuales, mayor es el riesgo de que los espectadores pierdan el hilo del mensaje en su conjunto. Sin embargo, Godard hace concesiones a la función militante de las películas mediante varias técnicas para minimizar la posibilidad de sobrecarga cognitiva. Primero, como ya he mencionado, muchas de las imágenes utilizadas provienen de un rango relativamente pequeño de fotos que muestran eventos relacionados con mayo de 1968. Como resultado, la mayoría de ellas pueden ser relacionadas fácilmente con una de varias categorías generales (manifestantes estudiantiles, trabajadores en huelga, policía represiva), cada una de las cuales conlleva un conjunto de connotaciones extratextuales. Cuando se enfrenta a una imagen de un policía golpeando a un manifestante, por ejemplo, el espectador políticamente informado puede reconocer rápidamente que representa algo parecido a “la represión estatal del levantamiento popular”, sin necesariamente tener que prestar atención a todos los detalles del evento. Esto minimiza el tiempo de procesamiento requerido, y significa que hay más tiempo disponible para contemplar las asociaciones entre imagen y texto.

Resulta claro, entonces, que Godard es consciente del riesgo de abrumar a los espectadores con los juegos de palabras y la sobre-inscripción a expensas de la eficiencia comunicativa. De hecho, algunos *film tracts* repiten partes de un eslogan una y otra vez, por esta razón. Consideremos, por ejemplo, este pasaje de *Film tract 12*, basado en otra cita del Che (Figura 8):

	Imagen	Texto
1.	Estudiantes en el patio de la Sorbona con un póster de Mao	<i>la</i>
2.	Foto de <i>Belle de jour</i>	<i>sociedad x 4</i>
3.	Dibujo de avión y pasajeros	<i>en</i>
4.	Foto de Brecht	<i>su x 3</i>
5.	Estudiantes que marchan saludados por trabajadores	<i>conjunto x 2</i>
6.	Foto de Anne Wiazemsky de <i>La Chinoise</i>	<i>debe</i>
7.	Imágenes de historieta de monjas	<i>convertirse</i>
8.	Collage del interior de una iglesia	<i>en</i>
9.	Mujer desnuda	<i>una</i>
10.	Alumnos en un laboratorio de idiomas	<i>escuela x 3</i>
11.	Página de un periódico maoísta	<i>la sociedad en su conjunto debe convertirse en una escuela gigantesca</i>



Figura 8: Film tract 12

Algunas de las asociaciones entre imagen y texto en este pasaje son relativamente fáciles de entender, como la correspondencia entre la palabra “escuela” y una foto de alumnos en el plano 10, o la palabra “conjunto” escrita sobre una imagen de trabajadores mostrando su solidaridad con los estudiantes en el plano 5. Es notable, además, el juego de palabras sobre la foto de una mujer desnuda en el plano 9, donde las letras que deletrean *une* (una) están dispuestas para que también puedan leerse como *nue* (desnuda). Sin embargo, en otros casos la relación entre imagen y texto es menos clara. ¿Cómo se conecta la palabra “su” con la foto de Brecht en el plano 4, por ejemplo? Sumado a ello, las imágenes utilizadas van más allá del “conjunto” de mayo de 1968, y algunas veces son bastante crípticas, por lo que requieren mayor atención del espectador, dejando menos espacio para procesar la frase. Para contrarrestar este efecto, el plano 11 proporciona una recapitulación de la frase completa, además de presentar

su última palabra ("gigantesca"), que queda en la pantalla casi el doble de tiempo que cada uno de los diez planos anteriores (8 segundos en lugar de 4,5).

Al igual que con sus materiales referenciales, en el nivel formal Godard establece un equilibrio entre los enfoques utilitarista y modernista. Por un lado, utiliza técnicas experimentales que llaman la atención sobre la naturaleza construida del lenguaje (tanto cinematográfico como verbal). Por otro lado, los *film tracts* están lejos de rechazar el significado. Además de los eslóganes políticos que presentan, invitan a los espectadores a encontrar asociaciones conceptuales entre imágenes y palabras, y gran parte de su juego formal suscita la interpretación temática. Aunque en ocasiones los principios formales de las películas pueden entrar en conflicto entre sí, en la mayoría de los casos Godard es cuidadoso en gestionar su interacción para mantener la "legibilidad".

Conclusiones

Las películas de Godard de finales de la década de 1960 muestran una interacción dinámica entre un cineasta muy particular y un campo cultural que cambiaba rápidamente. Su trabajo de este período representó, tanto para críticos como para otros cineastas, un modelo influyente para la producción de un cine comprometido que pretendía "luchar en dos frentes", combinando temas políticos con una experimentación formal que podía ser entendida como una crítica ideológica a los modos dominantes de representación cinematográfica. Al mismo tiempo, Godard era sensible y receptivo a tendencias de la cultura francesa de su época. Su creciente politización se produjo junto a debates más amplios entre artistas e intelectuales sobre la política de la cultura y sobre aquello que constituía el arte comprometido políticamente. Esta "revolución cultural" se manifestó en una amplia variedad de formas, incluyendo dos enfoques significativamente diferentes sobre la producción cultural que influyeron particularmente en el cine de Godard de 1968, el utilitario y el modernista.

Si bien resaltar la relación entre las películas de Godard y el trabajo y las ideas de artistas literarios y visuales puede desafiar nuestra concepción sobre su condición de autor (un concepto a menudo indistinguible del mito romántico del genio creativo individual, no tocado por influencias), este artículo pretende mostrar que estudiar a un cineasta tan particular e idiosincrásico dentro de su contexto cultural puede ayudarnos a comprender y apreciar mejor su estética única. Que el cine de Godard recurra tanto al enfoque utilitario del *Atelier Populaire* como al enfoque modernista de *Tel Quel*, no significa que su trabajo se pueda reducir a ninguno de ellos. Uno de los logros de Godard en los *film tracts* es reunir dos estéticas que son teóricamente irreconciliables. Es la tensión entre estos dos enfoques la que crea la textura particular de la práctica

cinematográfica de Godard, al tiempo que ofrece mensajes en apoyo a la causa de los trabajadores y los estudiantes, y opera como un interrogatorio modernista del proceso por el cual se producen estos mensajes. De hecho, podría decirse que la tensión presente en los *film tracts* representa, en parte, la realidad de los eventos de mayo de 1968, que difícilmente fueron el resultado de un movimiento unificado.

Sin embargo, al igual que en el ámbito político y cultural más amplio, el equilibrio entre los enfoques contradictorios que encontramos en los *film tracts* resultó difícil de mantener para Godard. Las películas que hizo en 1968 fueron recibidas con considerable hostilidad, y en 1969 el propio Godard condenó su trabajo anterior como "completamente reaccionario" (FARGIER y SIZAIRE, 1969, p. 335). Esta autocrítica lo llevaría a colaborar con Jean-Pierre Gorin bajo el lema del Grupo Dziga Vertov, en el que buscó nuevas formas de trabajar y un nuevo enfoque para "hacer políticamente las películas políticas".

Referencias

- ANÓNIMO. Atelier populaire oui atelier bourgeois non. Paris, 21 mayo 1968.
- ANÓNIMO. Essai de développement de: Atelier populaire: oui, Atelier bourgeois: non. Paris, 1968.
- ANÓNIMO. Die Kunst ist eine Idee der Kapitalisten. *Film*, Hanover, v. 7, n. 4, p. 22-26, 1969.
- BARTHES, R. La littérature, aujourd'hui. *Tel Quel*, Paris, n. 7, p. 32-41, 1961.
- FARGIER, J. P. ; SIZAIRE, B. Deux heures avec Jean-Luc Godard. In: BERGALA, A. (Ed.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard: 1950-1984*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998. p. 332-335. tome 1
- GOUX, J. J. Marx et l'inscription du travail. *Tel Quel*, Paris, n. 33, p. 77-94, 1968.
- LAYERLE, S. *Caméras en lutte en mai 68: par ailleurs le cinéma est une arme...* Paris: Nouveau Monde, 2008.
- SMITH, M. *Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- SOLLERS, P. Le roman et l'expérience des limites. *Tel Quel*, Paris, n. 25, p. 20-34, 1966.
- _____. La grande méthode. *Tel Quel*, Paris, n. 34, p. 21-27, 1968.

Referencias audiovisuales

- ARSENAL. Alexandr Dovzhenko, URSS, 1929.
- BELLE de jour (Bella de día). Luis Buñuel, Francia, 1967.
- BEZHIN lug (El prado de Bezhin). Serguéi Eisenstein, URSS, 1937.
- FILM tract 7. Jean-Luc Godard, Francia, 1968.
- FILM tract 8. Jean-Luc Godard, Francia, 1968.
- FILM tract 9. Jean-Luc Godard, Francia, 1968.
- FILM tract 10. Jean-Luc Godard, Francia, 1968.
- FILM tract 12. Jean-Luc Godard, Francia, 1968.
- FILM tract 13. Jean-Luc Godard, Francia, 1968.
- FILM tract 14. Jean-Luc Godard, Francia, 1968.
- FILM tract 15. Jean-Luc Godard, Francia, 1968.
- FILM tract 16. Jean-Luc Godard, Francia, 1968.
- FILM tract 23. Jean-Luc Godard, Francia, 1968.
- FILM tract 40. Jean-Luc Godard, Francia, 1968.
- LA CHINOISE. Jean-Luc Godard, Francia, 1967.
- LA MARIÉE était en noir (La novia vestía de negro). François Truffaut, Francia, 1968.
- L'AMOUR fou. Jacques Rivette, Francia, 1969.
- MASCULIN féminin (Masculino femenino). Jean-Luc Godard, Francia, 1966.
- OKTYABR' (Octubre). Serguéi Eisenstein, URSS, 1928.
- ¡QUE viva México! Serguéi Eisenstein, EEUU, 1930-1932.
- STACHKA (La huelga). Serguéi Eisenstein, URSS, 1925.
- TORN Curtain (Cortina rasgada). Alfred Hitchcock, EEUU, 1966.

submetido em: 22 dez. 2017 | aprovado em: 09 mar. 2018



Marcuse, a Grande Recusa e o cinema pós-Maio de 68: uma aproximação

Marcuse, the Great Refusal and cinema after May 68: an approximation



Leonardo Gomes Esteves¹

¹Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) com período sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (bolsa Capes). É professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). E-mail: leonardogesteves@gmail.com

Resumo: este texto propõe uma transposição da Grande Recusa, conceito evidenciado na obra do filósofo alemão Herbert Marcuse, para a produção cinematográfica que insurge influenciada pelo Maio de 68. A reflexão se dá a partir do curta-metragem *Actua 1* (1968), dirigido por Philippe Garrel, Serge Bard e Patrick Deval, e na utilização do *travelling* como ferramenta para proporcionar a emancipação do espectador frente a uma sociedade unidimensional e castradora.

Palavras-chave: cinema político; cinema francês; vanguarda cinematográfica; Maio de 68.

Abstract: this article proposes to apply the Great Refusal, a key-concept in the studies of German philosopher Herbert Marcuse, to the film production that was inspired by the *événements* of May 68. The article is based on the short film *Actua 1* (1968), directed by Philippe Garrel, Serge Bard and Patrick Deval and its use of travelling. In this film, travelling is used as a tool to emancipate the spectator who faces a unidimensional society that castrates him.

Keywords: political cinema; French cinema; avant-garde cinema; May 68.

Passados 50 anos desde o Maio de 68, a desconstrução do cinema que emerge na França, impulsionada em parte por esse evento, ainda encontra um campo fértil no debate de ideias. Seja no cinema que se dá por uma inspiração iconográfica (a partir da captura de imagens em meio às barricadas, cuja ênfase recai sobre os registros que identificam a mobilização popular ou a truculência policial); seja no cinema que implica no constante emprego de ideias que incendiam os discursos de liberação comuns ao que poderia genericamente ser tido como um *editorial* de 68. Este trabalho se debruça sobre esta segunda modalidade, tendo como objetivo propor uma aproximação entre o cinema e um processo de ideias legitimado à época, mas inscrito para fora do repertório cinematográfico. Essa aproximação se dá entre o curta-metragem *Actua I* (1968) e as ideias do filósofo alemão Herbert Marcuse.

Transpondo Marcuse para o cinema

O amplo conjunto de reivindicações entoado nas barricadas – por meio de frases de efeito, réplicas e adulterações de expressões e imagens – vai naturalmente contaminar o cinema a ponto de fazê-lo meditar sobre seu papel social enquanto uma ferramenta de libertação. Tal meditação não fica, contudo, restrita ao cinema ou às questões cinematográficas e tampouco se nega a absorver a influência de pensadores externos, que não dirigiram suas reflexões para o campo das imagens em movimento. No repertório intelectual que desponta em discursos e palavras de ordem, clamando por uma reforma estrutural da sociedade (e não necessariamente pela via cinematográfica), destaca-se o nome e as reflexões de Marcuse.

Egresso da Escola de Frankfurt, Marcuse sempre esteve diretamente atrelado ao Maio de 68². Nunca deixou de reconhecer a importância do evento para

² Mesmo antes, a presença de Marcuse na Europa já era substancialmente conhecida e entronizada no meio militante. Os manifestantes alemães de 1967-1968 já tinham adotado em seu repertório a temática da Grande Recusa e popularizado os três M, “Marx-Mao-Marcuse”. O líder estudantil Rudi Dutschke se torna amigo do filósofo (TREBITSCH, 2008). Quando o estudante Daniel Cohn-Bendit manifesta ignorar a influência do alemão ao retrucar um “Marcuse, quem é?”, em uma entrevista para o *Nouvel observateur* em junho de 1968, o comentário é, sobretudo, uma provocação. Que Cohn-Bendit não tenha lido *O homem unidimensional* à época, o que é eventualmente evocado, não o exime de saber da existência da obra ou de seu autor, já incensado em outros contextos militantes. A recusa se dá no sentido de anular a influência que a imprensa e os comentaristas começavam a atribuir a Marcuse, mantendo assim o Maio de 68 livre da égide de um “pai espiritual”. Acrescentaria mais tarde Cohn-Bendit: “As pessoas querem culpar Marcuse como nosso mentor: isso é uma piada. Nenhum de nós tinha lido Marcuse. Alguns de nós tínhamos lido Marx, talvez Bakunin, e entre escritores contemporâneos, Althusser, Mao, Guevara e [Henri] Lefebvre. Os militantes políticos do grupo 22 de Março tinham quase todos lido Sartre” (ROSS, 2002, p. 191). Em julho de 1968, o *Le Monde* faz uma enquete com dezenas de estudantes perguntando “o que leem os ‘revolucionários’ de Maio?”. As opções para respostas são: 1) Marcuse; 2) Marx e Lenin; 3) O novo romance (*Nouveau roman*) (OLIVERA, 2008, p. 146).

a deflagração de uma nova etapa na sociedade, concedendo aos estudantes um valor proeminente³, se opondo assim a pensadores contemporâneos como Raymond Aron e Louis Althusser. A obra *O homem unidimensional*, publicada originalmente em 1964, foi uma grande referência no decorrer das manifestações. Traduzida para o francês em 1968 (sai da gráfica em 28 de abril), chegou a vender o equivalente a mil exemplares por semana (TREBITSCH, 2008). Dessa obra, esta reflexão se apega especificamente ao conceito da Grande Recusa. Ele vem descrito da seguinte forma nas páginas de *O homem unidimensional*: “Em suas posições avançadas, ela [a arte] é a Grande Recusa – o protesto contra o que é. Os modos pelos quais o homem e as coisas são levados a aparecer, cantar, soar e falar são modos de refutação, de ruptura e de recriação de sua existência fatural” (MARCUSE, 2015, p. 91). Embora tenha aparecido antes e tendo sofrido desdobramentos posteriores, a Grande Recusa em *O homem unidimensional* ganhou uma conotação artística que interessa a esta pesquisa, inserindo a questão da linguagem e transcendendo o cinema, como o observa Combes (1981, p. 121):

O homem unidimensional coloca, precisamente, com força, a questão da linguagem, do status ideológico da obra literária, da estética. Os apoiadores de um trabalho crítico sobre a literatura podem encontrar em Marcuse, se necessário, quantidades de ideias, de conceitos úteis a suas empreitadas, congruentes a suas ações; dizendo respeito ao mecanismo de integração, de recuperação ideológica, econômica, da obra de arte, do texto clássico, da “cultura superior do passado”, a ineficiência das vanguardas, a “mercadoria cultural”, etc., tudo é dito ou quase já neste ensaio de 1964.

Marcuse, contudo, nunca se aprofundou em direção ao cinema e à desconstrução dessa arte aventada em torno de 1968. Sua ênfase sempre foi a literatura e não a vanguarda cinematográfica. Portanto, como empregar tais ideias em uma reflexão que se quer sobre uma arte de imagens? Raros e vagos são os comentários que abordam o cinema ao longo da obra desse pensador, resultando inconsistentes para uma reflexão mais densa sobre o tema. Nesse aspecto reside uma justificativa fundamental que habilita a apropriação de suas ideias para o contexto aqui abordado: o cinema desconstrutor que emerge a partir de 1968 não fica restrito apenas ao cinema. Pelo contrário, ele visa superá-lo e o faz a partir da linguagem, de processos

³ Observa Marcuse: “Aprendi muito com os estudantes. Uma das coisas que não precisei aprender, mas que muitos dos meus amigos precisaram – e esta foi uma das grandes aquisições do movimento de 68 – foi ele que tornou novamente atual a imagem do socialismo integral, não falsificado, sobretudo pela ênfase constante na ideia de que a sociedade socialista é uma sociedade qualitativamente diferente, com um sentido de vida qualitativamente diferente” (LOUREIRO, 1999, p. 18-19).

dialéticos – os *ciné-tracts/film-tracts*⁴, uma criação do momento, demonstram com ênfase a construção de uma imagem-texto⁵, para além da visualidade característica do cinema.

Na superação do visual e, logo, do próprio cinema, uma transcendência da imagem será um expediente expressivo, justificando por si só a refutação visada pela Grande Recusa – fazendo com que o cinema deixe de *parecer como* ele é, ou seja, uma arte das imagens em movimento. Nesse paralelo, a defesa estética que é elaborada por Marcuse enquanto ruptura da existência factual transcende o contexto da literatura, podendo, portanto, ser aplicada sem muitas dificuldades ao contexto cinematográfico. Suas ideias sobre a emancipação do indivíduo, também por meio da arte, enquanto resposta a uma sociedade unidimensional que reprime e castra a liberdade, convergem para o conceito de desconstrução do cinema proposto por Zimmer (1974, p. 259):

A “desconstrução” é uma renúncia voluntária do artista a uma de suas prerrogativas, é um *deslocamento* que ele opera, do impacto de sua criação, mas na medida estrita e, se poderia dizer, na exata proporção, onde esta renúncia parcial, onde este deslocamento beneficiam o leitor ou o espectador, aumentam sua própria potência criativa, sua própria liberdade. Desconstruir a obra é contribuir a liberar aquele ao qual ela está destinada. (grifo do autor).

Já em sua última obra, *A dimensão estética*, Marcuse (1981, p. 12) observa: “Não me sinto habilitado para falar da música e das artes visuais, embora esteja convicto de que o que se aplica à literatura, *mutatis mutandis*, também se pode aplicar a estas artes” (grifo do autor). Ainda como defesa pela opção por Marcuse para intermediar aspectos de uma desconstrução cinematográfica, pode-se retomar Althusser. Esse, que foi oficialmente incorporado pela crítica de cinema (*Cahiers du cinéma, Cinéthique*), tampouco se propôs a analisar o cinema. Chegou a escrever sobre o teatro brechtiano, mas tal texto não teria repercutido entre os críticos (LEBLANC, 2008).

A Grande Recusa

Como reproduzido anteriormente, em *O homem unidimensional* a Grande Recusa é descrita como uma recriação da existência factual (MARCUSE, 2015).

⁴Filmetes em 16 mm de até três minutos de duração, o equivalente a uma bobina, que consistiam primeiramente em criar sintagmas narrativos a partir de fotografias. Mais à frente, passa a sofisticar a construção sintagmática, tornando-a dialética, sobretudo com Godard, que vai os renomear *film-tracts*.

⁵Pego a expressão imagem-texto (*image-texte*) de Paci (2008).

Uma nova forma de empregar modos e modelos, tornando-os, pela recorrente utilização, um protesto contra o que já está solidificado no cotidiano. Marcuse teria extraído o termo “Grande Recusa” da obra de Alfred North Whitehead. Ele aparece primeiramente em *Eros e civilização* (1975), a partir de uma citação a Whitehead, na qual já é apontado como “façanha estética” (KANGUSSU, 2008, p. 149). Dessa forma, a Grande Recusa só poderia ser expressa de maneira livre na arte, sendo tachada de utopia fora dela (KANGUSSU, 2008). A expressiva produção de filmes na França sob o impacto do Maio de 68, ou ao menos uma parcela dela, que almejou explicitamente uma reforma utópica, a fez também sob uma perspectiva estrutural, que engendra a linguagem cinematográfica, conduzida por um *jeune cinéma* (ou por um desejo de rejuvenescer o cinema) e direcionada às forças marginais, submetidas ao poder e suas engrenagens controladoras. Comenta Kangussu (2008, p. 182): “Nas sociedades afluentes, Marcuse observa que a Grande Recusa encontra expressão na difusa rebelião entre a juventude, a *intelligentsia* e as minorias perseguidas”. Em *An essay on liberation* (1969, p. 7), Marcuse já aponta, entretanto, para uma flexibilização do conceito que se distancia da arte, mas retoma a ênfase política. “A Grande Recusa toma uma variedade de formas”, escreve o autor, fazendo conexões com os Black Panthers, Vietnã, Cuba e China.

A criação de uma nova linguagem é um aspecto que embasa a eficácia da Grande Recusa junto de uma coletividade em seu emprego cotidiano. O desenvolvimento de uma linguagem própria acarreta na descontextualização de palavras, que na comunicação diária passa a representar outros contextos. A cultura negra é especialmente significativa para a análise de Marcuse. Nela, o autor encontra um modelo no reemprego da palavra *soul* (alma), que ganha conotações musicais, gírias e expressões que dilatam o sentido estrito estabelecido culturalmente (1969). Dessa maneira, é recontextualizado no cotidiano um vocábulo que está historicamente atrelado a um sentido inefável (a alma humana), restrito e muito específico. Trata-se de verter metafísica em dialética – romper com a imobilidade de um elemento, torná-lo fluido.

Voltando ao emprego da expressão no campo das artes, tal como se dá em *O homem unidimensional*, a liberdade por trás da Grande Recusa poderia ser vista, e resumida, como a possibilidade de autocriação. Uma autocriação para quem propõe uma nova *visão* (os novos “modos pelos quais o homem e as coisas são levados a aparecer, cantar, soar e falar”, como se dá na definição do conceito reproduzida) e para aquele a quem é proposta tal *visão*. Entretanto, é preciso colocar que, mesmo em sua radicalidade, a Grande Recusa (enquanto manobra de apropriação de modos

e modelos) não seria uma rejeição abstrata da cultura burguesa⁶. Para uma aplicação no cinema, tal circunstância poderia fazer supor que, no final das contas, para além da oposição primária ao meio cinematográfico, os resultados não deixariam de ser cinema no elementar, isto é, em termos inerentes, técnico-científicos. Pois, seriam compostos por imagens em movimento; efetuariam montagens, técnicas de iluminação e demais procedimentos técnicos; recorreriam a um profílmico etc.; ainda que, ao empregarem esses artifícios, estivessem se posicionando formalmente contra as convenções cinematográficas.

* * *

Às vésperas de 1968, o pensamento marcuseano ainda vai ao encontro das ideias encampadas pela vanguarda situacionista, sobretudo na comparação com as obras teóricas legadas pela Internacional Situacionista em 1967, *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, e *A arte de viver para as novas gerações*, de Raoul Vaneigem. A meta que faz do cotidiano uma arte da recusa é comum para ambas as partes. A “cristalização momentânea da consciência”, que Vaneigem atribui a uma “espontaneidade criadora”, vai chegar a atribuir a ênfase de uma “grande recusa” (genérica, em caixa baixa) no ápice de uma inversão de perspectiva entre o social e o indivíduo⁷. Marcuse, que às vésperas de Maio de 68 propõe fazer da sociedade uma obra de arte, está sem querer endossando as teses de *A arte de viver...* Para Vaneigem, a expressão “fazer uma obra de arte” já é por si só ambígua, pois integra o fator estético, que renuncia ao momento da criação pela durabilidade da carreira artística, da entrada no museu – “Não é, contudo, a vontade de fazer uma obra duradoura que o impede [o artista] de criar o momento imperecível da vida?” (2016, p. 147). Vaneigem está interessado em protelar o período de criação para um presente contínuo, inacabado. A “teoria radical” almejada em sua obra trata justamente de fazer com que a ação da “espontaneidade criadora” seja dilatada sem se desviar da realidade poética (a do fazer). A obra de arte se torna um projeto de vida do cotidiano e não do museu; não na criação de fato, mas no processo. Na definição de Marcuse, explorada de forma mais aberta em 1969 e já tomando o ano anterior como base, a Grande Recusa é um

⁶Pois, como observa Marcuse em uma entrevista contemporânea a *An essay on liberation*, “se nós trabalhamos contra a cultura burguesa, nós trabalhamos ainda na cultura burguesa” (MARCUSE, 2008, p. 117).

⁷“A recusa absoluta do social pelo indivíduo é neste caso uma resposta à recusa absoluta do indivíduo pelo social. Não reside aí o momento fixo, o ponto de equilíbrio da inversão da perspectiva, o lugar exato onde o movimento não mais existe, nem a dialética, nem o tempo? Meridiano e eternidade da *grande recusa*” (VANEIGEM, 2016, p. 225, grifo meu).

projeto de aplicação de conteúdos no cotidiano, no livre emprego ressignificado de expressões e aspectos culturais. A liberação teria uma relação estética imanente, o que não legaria, por sua vez, uma arte estetizante, burguesa, afastada da práxis vital.

Além da referência obrigatória a *O homem unidimensional*, Marcuse publica dois textos em 1967 que estão em plena sintonia com as obras teóricas de Debord e Vaneigem: *A arte na sociedade unidimensional* (2002) e *A sociedade como obra de arte* (2001). No último artigo, o autor prega a convergência entre técnica e arte como saída para reverter as duas dimensões que estariam separadas no mundo unidimensional, ou, na grafia situacionista, espetacular: a dominação da técnica e a técnica como meio de dominação. Uma “superação histórica da arte” só poderia resultar da fusão entre produção material e intelectual, prática e teoria (MARCUSE, 2001, p. 52). A convergência de ideias entre Marcuse e os situacionistas vai impor-se sobre os resquícios ativos além-Maio.

Actua 1, um filme sobre o presente e sua recusa

Tendo já abordado a Grande Recusa e o seu sentido de transformação por meio da linguagem que ela estimula, a ruptura com o emprego factual no qual “as coisas são levadas a aparecer” (MARCUSE, 2015), a meta será compreendê-la em um sentido cinematográfico. O esforço será feito tomando como base um curta-metragem produzido no período. *Actua 1* (1968) é um filme rodado por um trio de diretores que irá compor em seguida o grupo Zanzibar (Philippe Garrel, Serge Bard e Patrick Deval). Promove uma mescla entre *takes* filmados por cineastas amadores e tomadas produzidas para o filme.

Desaparecido desde a época em que fora produzido, pouco visto e só recentemente encontrado (em 2014), esse pequeno filme suscitou grande curiosidade ao longo do tempo em que esteve perdido. Uma afinidade que não pode ser descartada: *Actua 1* teria impactado Godard⁸. Segundo Alain Jouffroy, ao ver o filme, o cineasta teria dito “É uma obra-prima, eu gostaria de ter feito tal coisa” (BRODY, 2008, p. 330); mais tarde, afirmou: “Uma enorme quantidade de película foi usada em 16 mm. Para mim, o melhor filme realizado sobre Maio de 68 foi feito por Garrel em 35 mm” (GODARD, 1990, p. 6).

⁸ Segundo Philippe Garrel, Godard teria sido o produtor de *Actua 1*, tendo dado cinco mil francos para sua produção após ver *Marie pour mémoire*, primeiro filme de Garrel. Depoimento enviado por mensagem eletrônica ao autor em 07/04/2017.

O curta-metragem se distancia do discurso realista a partir da iconografia *real* de Maio e dos substratos discursivos estimulados pelo evento. Intercala planos das manifestações entre espaços de ponta-preta e sob um discurso em *off*. Gravado por duas vezes que vão se interpondo, o texto, segundo Alain Jouffroy, reproduz trechos da obra política do Marquês de Sade (BRODY, 2008). Trata-se, portanto, de um filme de montagem cujas imagens não possuem som direto e não partilham da ambição de imprimir uma “reprodução do real” comum a uma fatia expressiva de filmes produzidos sob a inspiração do Maio de 68. A locução de *Actua 1* encerra afirmando que “a forma atual de governo está morta” – tal texto poderia ser estendido sem muita dificuldade à fatura cinematográfica, isto é, à forma de (des)governar imagens, de fazê-las ressignificar discursos⁹. *Actua 1* fragmenta a representação. O tempo real, sem cortes, que é a roupagem realista (e técnica) que impacta e legitima uma estupefação no visionamento de obras como *La reprise du travail aux usines Wonder*, é substituído por um tempo dialético¹⁰. *Wonder*, curta-metragem rodado em junho de 1968 por estudantes do IDHEC, deve ser tido aqui como um modelo contrário ao almejado pelo filme de Garrel, Bard e Deval. No tempo dialético, que rechaça a estrutura temporal narrativa, o desenvolvimento da ação é estruturado pelo conflito, pela descontinuidade entre planos e som – estratégia que se opõe ao drama realista que se desenrola no plano-sequência captado com som direto em *Wonder*.

Em *Actua 1* é descartado o sincronismo entre imagens e sons. Não há depoimentos ou entrevistas. Pela escolha das imagens reutilizadas e pelo próprio

⁹Para essa afirmação, destaco um trecho do questionário formulado por mim e respondido por Philippe Garrel. LGE: “Sobre este *travelling* sobre o carro, entendo que ele traduz também a sua falta de vontade de filmar as barricadas (como você expressou nos *Cahiers du Cinéma* à época). Mas, poderíamos falar de uma nova forma de governar as imagens em torno do espectador? A banda sonora diz ‘A forma atual de governo está bem morta’. Poderíamos, logo, pensar que uma forma de governo passa pelo cinema e que *Actua 1*, ao querer se opor dos cinejornais, almejará destruí-la (a atual forma de governo)?”; GARREL: “Sim, sem comentários”. Enviado ao autor por mensagem eletrônica em 07/04/2017.

¹⁰A expressão é extraída da análise de Althusser sobre o teatro materialista brechtiano e algumas semelhanças com a peça *El nost milan*, de Bertolazzi. “Ora, eis aí o essencial: a essa estrutura temporal da ‘crônica’ se opõe outra estrutura temporal: aquela do ‘drama’ [...] Um tempo maduro no seu interior por uma força irresistível, e produzindo ele mesmo seu conteúdo. É um tempo dialético por excelência. Um tempo que abole o outro e as estruturas da sua figuração espacial” (1979, p. 120). Há, entretanto, uma diferença clara entre a peça que serve de modelo para o argumento de Althusser e *Actua 1*. Há enredo, encenação e personagens, o que presume um conflito entre um tempo não dialético (no qual nada ocorre, sem ação ou desenvolvimento interno) e outro dialético (do conflito, que leva a produzir o resultado a partir da contradição interna). O filme de Garrel, Bard e Deval é construído não apenas pelos conflitos entre imagens, mas também pela relação delas com o som. Dessa forma, chega-se a um parecer próximo ao do que Althusser faz sobre a obra de Bertolazzi: “o que conta, além das palavras, dos personagens e da ação da peça é a relação interna dos elementos fundamentais da sua estrutura” (1979, p. 123). No que diz respeito ao cinema, a relação interna dos elementos fundamentais da estrutura são imagens, sons e montagem. Em síntese, o que está em jogo para Althusser na peça de Bertolazzi é uma crítica às ilusões de consciência, a mesma coisa em *Actua 1*.

material produzido para o filme, nota-se a falta de interesse pela captação de fisionomias próximas – a não ser em grupo, ou no flagrante solitário e diminuto de Daniel Cohn-Bendit, estudante-ícone do Maio de 68. Prevalece o registro dos contingentes e das ações coletivas. Não há atores, personagens ou a estratégia de fomentar a identificação individual entre público e alguma entidade; não há unidade, senão a massa – “Il, nous” (“ele, nós”), inicia a locução. Aqui, a ruptura com a unidade visa romper com a consciência de si enquanto alavanca ideológica, tal como pondera Althusser em seus escritos¹¹. A locução, o exercício de intercalar opostos, uma voz masculina e outra feminina (outro conflito, outra dialética), é sóbria. O tom monocórdio não dramatiza o conteúdo. Soa como uma leitura, tal como se vê no cinema de Debord, do grupo *Cinéthique* e de Godard, assim como na obra do grupo Zanzibar.

Ao se desviar da “consciência de si”, ou seja, do cinema ideológico, narrativo, *Actua I* está, portanto, comprometido ao diálogo com quem o vê. Dessa forma, a locução se dirige diretamente ao público¹². Ao se dirigir ao espectador (empregando ainda o informal “tu”), fica demarcada de forma explícita a intenção do filme em romper com uma arte burguesa, que se mantém fechada em si e apartada por um distanciamento protocolar; e liquidar o discurso ideológico de reconhecimento. Há identificação entre quem fala e quem ouve (o “tu” é parte de um “nous”), mas não reconhecimento. Trata-se do oposto à autonomia vista em *Wonder*, que não se relaciona diretamente com o espectador, reservando a ele uma participação habitual, a da contemplação de uma ocorrência passada. *Actua I* é um filme do presente, sobre o aqui e agora que ocorre na sala de projeção, entre o que é projetado e para quem o é projetado. Visa-se, logo, através do filme, estimular o conhecimento e não o reconhecimento (palavras de ordem da prática teórica marxista-leninista aventada pela crítica engajada).

O experimento fílmico ainda promove a mescla, comum à época, entre profissionais e amadores. Há, como mencionado anteriormente, materiais de duas procedências no filme: *takes* de Garrel, Bard e Deval em 35 mm e planos em 16 mm (ampliados) rodados por cineastas amadores. Há também no curta-metragem o sentido de torná-lo uma fonte de contrainformação, como oposição à informação

¹¹ “O que é a ideologia de uma sociedade ou de um tempo senão a consciência de si dessa sociedade ou desse tempo, isto é, uma matéria imediata que implica, busca e naturalmente encontra espontaneamente a sua forma na figura da consciência de si que vive a totalidade do seu mundo na transparência de seus próprios mitos?” (ALTHUSSER, 1979, p. 127).

¹² Entre as falas, destaca-se: “Se você acha que os *banners* são suficientes, você se engana. Se você acha que as palavras de ordem são suficientes, você se engana. Se você acredita, você se engana”; “Liberte-se da repetição, modifique o ato que modificará a condição”.

institucionalizada (*actualités*, cinejornais). Se houvesse prosseguimento (*Actua 2, 3*), resultaria em algo similar aos *ciné-tracts* ou à série *Nouvelle société* (1969), do grupo Medvedkine – que poderiam ser encarados como versões atuais das “atualidades Kinoks” vertovianas, onde “tudo está nos intervalos¹³”. Em suma, projetos de contrainformação.

Actua 1, portanto, expressa um radicalismo que se distancia da fatura documental/observativa. Ele se adequa à reflexão sobre a Grande Recusa enquanto projeto de desconstrução no interior do cinema que insurge sob o “patrocínio ideológico” de 1968. Mas é importante ressaltar que *Actua 1* atende à revolução animada por Marcuse na medida em que altera a percepção do próprio material com que dialoga de forma estética. Para Marcuse, “a revolução deve ser ao mesmo tempo revolução na percepção, que irá acompanhar a reconstrução material e intelectual da sociedade, criando o novo ambiente estético” (1969, p. 37). Dentre a produção que emerge já concomitante às manifestações, *Actua 1* pode não ter criado uma nova estética, mas dá o tom do que poderá ser visto como um “novo ambiente estético”. Ambiente que dialogará diretamente com uma produção cinematográfica marxista e irá problematizar a sedimentação de um “*establishment* revolucionário”. *Actua 1* pode ser apontado como, o que vai se denominar no ano seguinte em *Cinéthique*, um filme materialista dialético¹⁴. Isto é, um filme que dispensa os artifícios ilusionistas do cinema e apela para um trabalho de decifração por parte do espectador.

Se é possível identificar *Actua 1* enquanto um livre partidário da emancipação individual que está em jogo no programa da Grande Recusa, faz-se necessário pensá-lo enquanto veículo de transformação. Isto é, em como é articulado nele “o protesto contra o que é”. Ou ainda, em apontar a refutação, recriação nos

¹³ “Não se trata de atualidade ‘Pathé’ ou ‘Gaumont’ (atualidades jornalísticas), nem mesmo da Kinopravda (atualidades políticas), mas de verdadeiras atualidades Kinoks, de um mergulho vertiginoso de acontecimentos visuais decifrados pela câmera, pedaços de energia autêntica [...] reunidos nos intervalos numa soma cumuladora. Esta estrutura da obra cinematográfica permite desenvolver qualquer tema, seja ele cômico, trágico, de trucagem ou de outra ordem. Tudo está nessa ou naquela justaposição de situações visuais. Tudo está nos intervalos” (VERTOV, 2008, p. 258).

¹⁴ Jean-Paul Fargier descreve o filme materialista dialético da seguinte forma: “Um FILME MATERIALISTA é um filme que não dá reflexos ilusórios ao real, que não dá reflexo algum ao real, mas, partindo de sua própria realidade (tela plana, declive ideológico natural, espectadores) e da realidade do mundo, torna-as visíveis em um mesmo movimento. Movimento teórico que dá um conhecimento científico do mundo e do cinema e pelo qual o filme participa na guerra contra o idealismo. Mas, para chegar a esses fins é preciso que ele seja dialético, se não ele é apenas uma bela máquina vã que funciona sem relação transformacional com o real. Um FILME DIALETICO é então um filme que se desenrola sabendo (e fazendo saber) por qual processo regrado de transformação um conhecimento ou uma representação se tornam matéria projetável e por qual outro processo essa matéria fílmica se transforma em conhecimento e em representação no espectador. Mas, sendo dado que o filme não é um objeto mágico que age por fluido, graça ou virtude, este funcionamento dialético para ser efetivo é submetido a uma condição: que da parte do ‘espectador’ haja trabalho – decifração, leitura dos traços produzidos pelo trabalho do filme”. (FARGIER, 1969, p. 21, grifos do autor).

“modos pelos quais o homem e as coisas são levados a aparecer, cantar, soar e falar”. Tratando-se de um filme, é importante pensá-lo enquanto discurso cinematográfico. Ou seja, na forma como se é recriado o aparato técnico que o cinema legitimou de certa maneira. A desconstrução do cinema em *Actua 1* será analisada aqui naquele que é tido como seu plano mais célebre (se tal afirmação pode se adequar a um material que se manteve presente ao longo dos anos devido à sua ausência, através de memórias): um *travelling* lateral sobre uma via. O plano ganhou uma reconstituição mnemônica empreendida por Garrel em *Les amants réguliers* (*Amantes constantes*, 2005).

A Grande Recusa enquanto uma questão de *travelling*

Actua 1 trabalha desde o princípio com a defasagem do visual em relação ao sonoro. Ou do dizível em relação ao visível. Enquanto a locução se inicia a todo fôlego já na cartela introdutória, na qual se lê “*actua 1*”, a imagem seguinte está obstruída por uma superfície opaca que é em seguida removida. A fresta lateral, um estreito indício de que há ação ao fundo, se estende por mais de 15 segundos e oferece menos informação do que é dito. O fiapo de imagem engrena o espectador em um jogo no qual ele está às cegas. Ele se vê em um processo que o instiga a decifrar, a juntar as peças, a preencher o campo de visão a partir de uma fresta e maiores informações sonoras, textuais. A ênfase está justamente na imagem bloqueada. O plano cheio, sem a “cortina”, tem duração instantânea, cerca de três segundos. Os demais *takes* que se seguirão, entre breves intervalos de ponta-preta, serão silenciosos, mantendo uma conversação com os *ciné-tracts* e a tensão entre visual/textual. Os fragmentos imagéticos em *Actua 1* são descontínuos. Há uma autonomia em cada plano, tornando dispensável o *raccord* e o sentido de início-meio-fim.

O *travelling* lateral diurno que encerra *Actua 1*, superior a dois minutos, consiste em registrar o deslocamento sobre uma via e, ao fundo, a articulação do contingente policial. O comentário, na voz feminina, simultâneo ao início da tomada, diz: “Um dia vamos querer ser livres, e nós o saberemos”. O diálogo que se seguirá ao longo do plano, entre pausas de silêncio absoluto, discorre sobre uma nova forma de se autogovernar que prevê a extirpação de abusos, enfatizando que a forma atual de governar está morta. A transposição do discurso para o debate cinematográfico pode fazer emergir uma argumentação que vai reivindicar, em última análise, uma liberação do monopólio narrativo. Para o que vem sendo alinhavado nessas páginas, isso corresponderia também à operação que visa o processo de autonomia do som em relação à imagem, ou do dizível em relação ao visível. E também diria respeito à transcendência dessa imagem para outras naturezas, de forma a descaracterizá-la

enquanto uma imagem propriamente do cinema. O *travelling* lateral em *Actua 1* não está filmando a ocorrência de uma ação, o desenrolar de um gesto. Ele apenas filma o que passa frente à objetiva, sem o intuído aparente de descrever algo (função comumente associada ao *travelling*). Tampouco há uma continuidade performada pela tropa policial que figura ao fundo. O esvaziamento é uma forma de desgovernar o sentido, de restituir uma autonomia perdida no campo cinematográfico a partir do desenvolvimento narrativo, que passa a concatenar sentidos. Ou seja, é produzir uma imagem que seja capaz de não informar nada além do que ela é. Liberá-la das expectativas que mantêm um sistema de coesão que faça emergir imediatamente uma ligação entre ela e as demais que a seguem ou que a antecedem. Aí reside a diferença fundamental entre essa tomada e os famosos *travellings* godardianos à beira da estrada em *Week-end* (*Week-end à francesa*, 1967). Além da continuidade diegética do enredo, o que os planos que acompanham o trânsito caótico em Godard não perdem de vista, ao fundo, é a locomoção do carro com os protagonistas, Roland e Corinne. Em *Actua 1*, “liberta-se” o *travelling* de uma necessidade diegética, o que talvez carregue em si também uma resposta ao trabalho de Godard, pois é produzido ainda sob o impacto de *Week-end* (lançado nos últimos dias de dezembro de 1967)¹⁵. Visto sob esse ângulo, trata-se de um gesto que tem em vista uma maneira anti-industrial/antinarrativa de produzir imagens em movimento, tal como no nascimento do cinema – uma prática que se vê na fronteira entre a inovação científica e a técnica selvagem/primitiva de produzir tomadas¹⁶. Dessa forma, não há atores ou protagonistas, apenas a imagem. Sob esse aspecto, o “Fin de cinéma” nos créditos finais de *Week-end*, em meio à antropofagia diegética que faz com que Corinne coma os restos de Rolland em uma mistura, encontraria um contraponto no *travelling* de *Actua 1*. Ao mesmo tempo em que o trio Garrel, Bard e Deval poderia estar ressoando o Godard pré-Maio, estaria o fazendo já integrado à desconstrução: executar um *travelling* de temática semelhante (o deslocamento sobre uma via), mas

¹⁵ “Para a influência de Godard, pode-se dizer que todos os meus planos foram sempre influenciados por Godard, mas essa ideia de ‘pela primeira vez na história do cinema’ é justa, pois é o que funda o exercício do cinema moderno, para os *travellings* como para o resto”. Depoimento de Philippe Garrel ao autor, enviado por meio eletrônico em 07/04/2017.

¹⁶ Incorporando o espírito vanguardista no que diz respeito a presenças e ausências: “o cinema de vanguarda prolonga o espírito experimental do pré-cinema e do cinema dos primeiros tempos” (BRENEZ, 2006, p. 30). Entretanto, a autora enfatiza o comentário em um viés tecnológico, enquanto produção de instrumentos fora do padrão industrial, e não na prática de produção de imagens propriamente dita, do qual acredito ser igualmente apropriado. Como modelo, sugiro a comparação com o plano filmado pelos irmãos Segreto da Baía de Guanabara.

autônomo, não orgânico¹⁷. Se o comentário no som discorre sobre a liberdade (“Um dia nós vamos querer ser livres, e saberemos”), a nível cinematográfico, a liberdade mais cara talvez fosse a liberação da imagem, fazê-la regredir a um estágio anterior à escrita de sua história. Isto é, ao momento de sua invenção, que escape de tudo o que foi, progressivamente, sido formulado sob o termo cinema, restituindo um “sentido secreto¹⁸” pessoal ao espectador – a tal “potência criativa” a que alude Zimmer ao descrever a desconstrução, citado anteriormente.

Tal liberação do sentido do *travelling* lateral em *Actua 1* é, portanto, político em um âmbito interno e em outro, externo. Interno, na medida em que a apropriação dessa técnica, relacionada à função descritiva (MARTIN, 2005), acaba por negá-la em sua existência narrativa. Afinal, o que descreve esse *travelling* senão o mero ato de filmar? Ele se torna um modo de refutação, tal como se configura a definição da Grande Recusa. É uma forma de reempregar a linguagem, tornando-a fluida. O *travelling* passa a significar dispersão e não descrição. E é político em um âmbito externo, pois implica em uma inversão para o espectador, tornando-o participativo – a técnica passa a desempenhar um papel de ferramenta de partilha, integrando o indivíduo a si mesmo, à decifração, e o liberando do controle narrativo. Provocando assim uma “superação histórica da arte”, tal como previu Marcuse: resultante da fusão entre produção material e intelectual a partir da liberação do olhar.

O desbloqueio da visão é o ponto de partida de *Actua 1*, que começa com o gesto de liberação da imagem. Esse desbloqueio corresponde a uma metáfora que compreende uma visão livre das convenções que governam a forma atual de vida. Mas o que fazer com essa “imagem liberada” torna-se a questão, refletindo o impasse entre o “querer ser livre” e o “saber como”¹⁹. O interesse pela imagem/visão livre não dura muito no caso do plano que inicia o filme. O tempo de exposição da imagem em sua integralidade é muito inferior em relação ao tempo em que ela esteve coberta, como foi descrito. Já o *travelling* efusivo que ocupa os minutos finais não parece tampouco ajudar o espectador a se libertar da opacidade. Ainda que o campo visual retido pela objetiva esteja integralmente disponível, ele continua a ver por frestas, pois a autonomia da

¹⁷ Conclusão que se adequa ao *travelling* de menor duração, noturno, na parte inicial de *Actua 1*.

¹⁸ A expressão é emprestada de Althusser, ao descrever o impacto da peça de Bertolazzi, dirigida por Strehler: “Sim, esse público aplaudia na peça alguma coisa que o ultrapassava; que ultrapassava talvez o seu autor, mas que Strehler lhe tinha dado: um sentido secreto, mais profundo do que as palavras e os gestos, mais profundo do que o destino imediato dos personagens, que vivem esse destino sem nunca poder refleti-lo” (ALTHUSSER, 1979, p. 124).

¹⁹ Retomando a frase “Um dia nós vamos querer ser livres, e saberemos”, que será dita durante a execução do *travelling* ao fim.

imagem torna obsoleto o mecanismo que perpetuou nele um comportamento padrão na leitura de planos. A fruição do plano cinematográfico, que não se vê concatenado aos demais, é obstruída, interdita. O espectador não se veria, logo, tão longe da condição daquele que testemunhou o nascimento do cinema, do visionamento “inocente” de um bloco de imagens, motivado pela curiosidade e pela estupefação.

“Nós queríamos voltar à origem do cinema”, declaração de Jackie Raynal²⁰, integrante do grupo Zanzibar; “A linguagem é regressiva” se diz em *Détruisez-vous* (1968), longa-metragem rodado por Serge Bard em abril de 1968 e produção inaugural do grupo – o desejo do regresso às origens vai resultar em uma demonstração singular e extravagante. Na filmografia que toma corpo no pós-Maio sob o rótulo Zanzibar, o trabalho levado à frente por vários diretores vai esbarrar nas possibilidades de expansão/fusão que só um cinema virgem, pré-narrativo/industrial, poderia ter ingenuamente franqueado. Ainda em maio, Garrel parte para a Alemanha para filmar o silencioso *Le révélateur* (1968), cujo resultado vai retomar a conversação com as origens do cinema, mas em um âmbito pessoal. *Acéphale* (1968), de Patrick Deval, será invariavelmente sobre um recomeço. O filme será encenado em paisagens urbanas abandonadas, um cenário europeu pós-civilização, nas ruínas do homem, no qual a Europa será um espaço ermo, tal como uma folha branca – como é dito ao longo da projeção. O retorno às origens talvez desempenhe um ponto em comum tanto para o realizador quanto para o espectador: um estágio no qual seria possível retomar a visão imune ao controle que fora paulatinamente aperfeiçoado; tornando do cinema uma Grande Recusa, instrumento de descontrole, desgovernando imagens e olhares.

Conclusão

A importância histórica atribuída a Marcuse pelo desenvolvimento de ideias em torno do Maio de 68 dificilmente alcança o cinema. Partindo dessa distância, este artigo buscou elaborar uma aproximação entre a refutação de modos de expressão designada pela Grande Recusa e a utilização do *travelling* lateral em *Actua I*. Apontando, assim, uma possibilidade cinematográfica de ruptura que passa pela recriação, pela forma de fazer o *travelling soar* como liberação (tanto para quem o produz quanto para quem ele é destinado).

O que daria continuidade ao andamento da desconstrução do cinema prospectado por esta reflexão seriam as mudanças em uma arte marxista que Marcuse

²⁰Entrevista concedida ao autor em 30 de outubro de 2013.

documentará em sua obra pós-1968. Cabe em *An essay on liberation*, livro que já repercute a crise de linguagem instaurada pelo Maio de 68, a prospecção sobre uma *nova sensibilidade*²¹, nova linguagem que abarca um sentido visual. Nessa obra, a Grande Recusa assume uma conotação política, marcadamente terceiro-mundista, tal como se caracterizará a leva mais politizada do cinema desconstrutor – a participação de Glauber em *Vento do leste* (1970), do grupo Dziga Vertov, é um indicador dessa vertente.

Três anos mais tarde, em *Contra-revolução e revolta* (1973), Marcuse já reconhece como ultrapassadas as mudanças deflagradas no pós-Maio. A Grande Recusa sequer é citada. Já em *A dimensão estética* (1981), reafirma-se a necessidade de modernização da arte marxista, chegando a cogitar a apropriação de elementos tidos como próprios da arte burguesa em nome da libertação subjetiva do indivíduo – o que a filmografia dos grupos cinematográficos franceses pós-1968 não chega a executar, pois eles entram em colapso antes dessa tese, mas o fazem já admitindo em seus filmes a renúncia ou enfraquecimento do político em nome do estético, movimento já previsto em *Contra-revolução e revolta* (MARCUSE, 1973). Os três cineastas envolvidos em *Actua 1* vão efetuar na prática essa mudança que será teorizada por Marcuse ao longo dos anos 1970. Vão abortar já no imediato pós-Maio o editorial explicitamente político em nome de uma filmografia pessoal, estética, nada progressista para os que irão elaborar as definições de um filme materialista-dialético.

Contudo, na urgência de 1968, no desejo efervescente de liberar o indivíduo de uma sociedade unidimensional, o *travelling* de *Actua 1* é um inegável ponto de apoio para inscrever a Grande Recusa em um sentido cinematográfico. Pois este *travelling* efetua a revolução tal como prevê Marcuse: revolução na percepção, material e intelectual, cúmplice de um “novo ambiente estético” que irá impactar em cheio Godard, aquele que melhor tornou pública a urgência de uma virada estética pós-Maio.

Referências

ALTHUSSER, L. *A favor de Marx*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

BRENEZ, N. *Cinemas d'avant-garde*. Paris: Cahiers du cinéma, 2006.

BRODY, R. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. Nova York: Metropolitan Books, 2008.

²¹ “A nova sensibilidade e a nova consciência, que servem para projetar e guiar tal reconstrução, precisam de uma nova linguagem para definir e comunicar os novos ‘valores’ (linguagem em um sentido aberto, que inclui palavras, imagens, gestos, tons)” (MARCUSE, 1969, p. 32-33).

COMBES, P. *La littérature et le mouvement de Mai 68*. 1981. Tese (Doutorado) – Ecole Des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1981.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

FARGIER, J. P. La parenthèse et le detour: essai de définition théorique du rapport cinéma et politique. *Cinéthique*, Paris, n. 5, p. 15-21, 1969.

GODARD, J. L. Preface. In: BUACHE, F. *Le cinéma français des années 70*. Renens: 5 Continents, 1990. p. 5-7.

KANGUSSU, I. *Leis da liberdade: a relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

LEBLANC, G. *Louis Althusser et la théorie du cinéma en France*. Paris: Association Media Création Recherche, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/wJ9qRR>>. Acesso em: 27 maio 2017.

LOUREIRO, I (Org.). *Herbert Marcuse: a grande recusa hoje*. Petrópolis: Vozes, 1999.

MARCUSE, H. *An essay on liberation*. Boston: Beacon Press, 1969.

_____. *Contra-revolução e revolta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.

_____. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.

_____. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. A sociedade como obra de arte. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 60, p. 45-52, 2001.

_____. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 288-302.

_____. Num mundo feio não pode existir liberdade. In: PIMENTA, H; COHN, S. (Orgs.). *Mai de 68*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. p. 90-123.

_____. *O homem unidimensional*. São Paulo: Edipro, 2015.

MARTIN, M. A linguagem cinematográfica. Lisboa: Dinalivro, 2005.

OLIVERA, P. Les livres de Mai. In: DAMAMME, D. et al. (Orgs.). *Mai-Juin 68*. Paris: Les Éditions de l'Atelier; Éditions Ouvrières, 2008. p. 144-157.

PACI, V. On vous parle de... ciné-tracts. In: HABIB, A.; PACI, V. (Orgs.). *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Paris: L'Harmattan, 2008. p. 166-177.

ROSS, K. *May' 68 and its afterlives*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

TREBITSCH, M. Voyages autour de la révolution: les circulations de la pensée critique de 1956 à 1968. In: DREYFUS-ARMAND, G. et al. (Orgs.). *Les années 68: le temps de la contestation*. Bruxelas: Éditions Complexe, 2008. p. 69-87.

VANEIGEM, R. *A arte de viver para as novas gerações*. São Paulo: Veneta, 2016.

VERTOV, D. Dziga Vertov. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Edições Graal, 2008. p. 245-266.

ZIMMER, C. *Cinéma et politique*. Paris: Seghers, 1974.

Referências audiovisuais

ACÉPHALE. Patrick Deval, França, 1968.

ACTUA 1. Philippe Garrel, Serge Bard, Patrick Deval, França, 1968.

DÉTRUISEZ-VOUS. Serge Bard, França, 1968.

LA RÉPRISE DU TRAVAIL AUX USINES WONDER. Jacques Willemont, França, 1968.

LE REVELATEUR. Philippe Garrel, França-Alemanha, 1968.

LES AMANT RÉGULIERS. Philippe Garrel, França, 2005.

VENTO DO LESTE. Grupo Dziga Vertov, França, 1970.

WEEK-END. Jean-Luc Godard, França, 1967.

submetido em: 22 dez. 2017 | aprovado em: 4 abr. 2018



Da utopia ao desencanto

From utopia to disenchantment



Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues¹

¹Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma instituição. Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: laeccioricardo@gmail.com

Resumo: após recapitular a ambiência social e política da geração de 1968, enfatizando suas demandas e posterior legado, apresento no artigo uma análise de *Morrer aos 30 anos* (1982), filme de Romain Goupil e uma espécie de reflexão sobre as alegrias e decepções com os anos de militância esquerdista à época.

Palavras-chave: memória de 1968; maio de 1968 francês; documentários sobre 1968.

Abstract: after reviewing the social and political ambience of the 1968 generation, emphasizing their demands and subsequent legacy, I present an analysis of *Half a Life* (1982), a movie by Romain Goupil, which is a form of reflection on the joys and disappointments with his years of leftist militancy at the time.

Keywords: memory of 1968; May 1968 in France; documentaries about 1968.

Uma tradição funesta na cultura musical, sobretudo no âmbito do rock, nos sugere que a casa dos 27 anos pode ser fatal para certas sensibilidades artísticas. É extensa, como sabemos, a lista de notáveis músicos que nos deixaram precocemente nessa faixa etária e não cabe aqui recapitulá-la. Mas o que *Morrer aos 30 anos* (1982), estreia em longa-metragem de Romain Goupil, nos indica é que a proximidade da terceira década também pode ser trágica para os jovens que militaram nos movimentos esquerdistas franceses na segunda metade dos anos de 1960. A alguns deles, mencionados pelo diretor na introdução do filme, num *off* que concilia memória, certo pesar e evidente afeto, a obra é dedicada. Mais enfaticamente a Michel Recanati, seu melhor amigo e promissor líder político da Juventude Comunista Revolucionária (JCR)², que cometera suicídio em 23 de março de 1978.

Mas não se trata de uma cinebiografia convencional, do tipo que almeja abarcar percursos e experiências na íntegra, concatenando eventos e datas bem demarcados. É fato que certa cronologia tende a organizar a narrativa de *Morrer aos 30 anos*, mas a presença desse artifício não supõe uma rígida reconstrução, tampouco suprime a ambiguidade dos eventos abordados. Assim, reitero que o filme é antes um exercício rememorativo que visa problematizar o legado e os engajamentos dessa geração, reavaliando suas escolhas, mas sem impor interpretações definitivas.

Militante de longa data e cúmplice político de Recanati, Goupil participa de modo enfático da construção enunciativa da obra, conferindo a ela uma dimensão autobiográfica. Contudo, sua presença cênica e verbal está longe de se restringir a um viés abertamente confessional, a um exercício de autocentramento tão comum nos títulos em que a primeira pessoa possui relevo narrativo. Portanto, na rica tapeçaria de *Morrer aos 30 anos*, são comuns os deslizamentos entre memória individual e memória social, entre trajetória pessoal e experiência coletiva, entre privado e público. Todavia, antes de investir numa leitura mais densa do filme, creio ser necessário retornar ao contexto sociopolítico de 1968 e a algumas de suas pautas, posto que seus eventos e protagonistas permeiam a obra de Goupil, ainda que de modo nem sempre explícito. Uma digressão extensa, mas imprescindível. Recuemos, pois, até esse ano em que as ideias, seguindo a sugestão de Guy Debord, voltaram a ser “perigosas” (a inflamar corações e mentes, a reivindicar transformações estruturais) e a atitude iconoclasta parecia exercer forte sedução.

² Organização trotskista de forte atuação nos liceus franceses, a JCR teve participação ativa nos eventos de Maio de 1968. Em decorrência, foi oficialmente dissolvida em 12 de julho de 1968, por decreto presidencial.

Batalha hermenêutica

Começamos por admitir nossa impossibilidade de apreender os eventos de 1968 em sua magnitude. Podemos, no máximo, evocar sua atmosfera, algumas de suas demandas e seus desdobramentos, reconhecendo igualmente a parcialidade desse exercício. Se uma espécie de batalha hermenêutica circunscreve todo grande acontecimento histórico, com 1968 a situação não é diferente, sobretudo diante de efemérides (nesse caso, a celebração dos seus 50 anos).

Ao contrário, *o ano que não acabou* constitui exemplo privilegiado. Como sugerem Irene Cardoso (1998) e Maria Paula Araujo (2010), cada geração tem interrogado e reelaborado 1968 ao sabor de suas urgências, ora incensando, ora recusando seu legado. Desse modo, não obstante a intenção, os esforços assim conduzidos tendem a esvaziar o acontecimento de sua complexidade e a privilegiar apenas os aspectos assimiláveis pelo presente que rememora. Tal ressalva não visa invalidar a revisão histórica, mas situar sua parcialidade constitutiva e nem sempre assumida. Afinal, como indica Cardoso (1998), o recorrente nessa prática é o silenciamento das ambiguidades e o mascaramento do *presente* a partir do qual o evento é reinterpretado – a não explicitação da intencionalidade que preside essa reelaboração³.

Nesse sentido, em se tratando de 1968, a primeira exigência é que reconheçamos sua diversidade – não houve um 1968, mas vários e em diferentes lugares. Como observa Araujo (2010), muitos evocam esse ano como se tal rótulo englobasse um movimento homogêneo, dotado de certa racionalidade e de uma pauta uniforme. Mas se trata de um entendimento equivocado. Para a pesquisadora, a insistência na construção de uma memória unívoca enfraquece a riqueza da experiência social e política do período, desconsiderando seus impasses e ruídos. Assim, é preciso não negligenciar a dimensão de disputa e de dissenso, aspectos que melhor representam o espírito de 1968 em sua pluralidade de sentidos.

³Investigando os interesses rememorativos em torno de 1968, mas com conclusões extensivas para outros eventos históricos de relevo, Irene Cardoso (1998) identifica as seguintes tendências interpretativas: a) os esforços para negar o passado e reabilitar a norma ante o evidente desejo de mudanças; b) as tentativas de simplificação do ocorrido via apropriações ideológicas; e c) certa fixação e idealização do passado (a incapacidade para aceitar sua superação ou perceber seus equívocos). Ambas teriam como efeito a produção de uma espécie de “recalque de 1968” – um *embotamento* do fato histórico. De qualquer modo, seja qual for a chave interpretativa de 1968, o importante para a autora é entendermos que o que se rememora nessas efemérides são leituras parciais, uma vez que seus sentidos complexos são impossíveis de serem assimilados por um presente que desconhece suas demandas.

Reconhecida a sua diversidade, tentemos identificar o principal elemento comum aos diversos movimentos que eclodiram naquele ano, sem investir em uniformidades. Trata-se do protagonismo dos estudantes na condução dos eventos centrais, seja na França, na Alemanha, nos Estados Unidos, no México, na República Tcheca ou no Brasil, países que experimentaram agitações políticas e convulsões sociais nesse período. Majoritariamente universitária e de inclinação esquerdista, essa juventude, sobretudo no continente europeu, se opunha aos partidos socialistas vigentes e à influência stalinista. Empenhados na construção de uma nova esquerda (*new left*), esses jovens acusavam os antigos militantes de conservadorismo e passividade, contrapondo-se assim às estruturas hierárquicas dos partidos e centrais sindicais. Contra tal imobilismo, valorizavam a ação direta, o radicalismo e certa postura iconoclasta diante de qualquer autoridade instituída⁴. Para o historiador Sean Purdy (2008), no lugar da preocupação restrita com a luta de classes e o enfoque exclusivamente materialista, perfil da antiga esquerda, essa juventude se conectava melhor com o movimento pelos direitos civis, com as lutas pacifistas e os processos de descolonização – pautas urgentes na década de 1960.

Especificamente no caso francês, a frustração com os partidos políticos de esquerda (PCF e PS, sobretudo)⁵ gera forte desilusão entre os estudantes e certa intelectualidade. Como indica Álvaro Bianchi (2008), esse esgotamento teve como origem a posição ambígua do PCF frente o processo de emancipação das colônias e atingiu seu ápice com o parco apoio da legenda à mobilização dos estudantes em 1968, mesmo após a adesão da classe operária, o que resultou na maior greve já deflagrada na Europa (cerca de 10 milhões de trabalhadores franceses paralisaram suas atividades). Para Bianchi (2008), o PCF desejava impor limites ao movimento, chegando por vezes a condenar “o radicalismo” das ações estudantis. Tal posição expunha a distância entre a velha e a emergente esquerda: a primeira atestava sua incapacidade para acolher as mudanças demandadas pela juventude. Em contrapartida, as assembleias e barricadas organizadas pelos estudantes retiraram a política das sombras e dos acordos sigilosos, promovendo uma descentralização das pautas – espécie de transparência que desafiava a esquerda tradicionalmente

⁴ Em *Sobre a violência*, Hannah Arendt (2001) faz um diagnóstico semelhante dos movimentos que eclodiram na metade dos anos de 1960, apontando como traço comum certo desprezo pelas formas tradicionais de se fazer política. Para Arendt, a chave para a compreensão da “primavera estudantil” seria certa descrença diante da ação política tradicional, considerada burocrática e viciada; em oposição a esse quadro de imobilismo, os estudantes levantavam a bandeira da ação direta (sem intermediários).

⁵ Respectivamente Partido Comunista Francês, agremiação de esquerda mais tradicional, fundada em 1920; e Partido Socialista, legenda que floresce no pós-1968 e que promove a eleição de Mitterrand para a Presidência em 1981, feito inédito para a esquerda do país.

organizada entre as decisões da cúpula do partido e o apoio da Confederação Geral dos Trabalhadores (CGT). Para o “partidão”, ressalta Bianchi (2008), o mais importante em 1968 era assegurar o apoio das centrais sindicais e preservar a unidade com vistas a uma vitória nas eleições legislativas de junho. A almejada vitória eleitoral, como sabemos, não ocorreu. Tal sentimento de crítica e ruptura com o PCF aflora fortemente na cinematografia que aborda o Maio de 1968 parisiense, não sendo diferente no filme de Goupil, como destacaremos na segunda etapa deste artigo.

Mas a centralidade dos estudantes na agenda de 1968, insistimos, não mascara a diversidade dos eventos ocorridos nesse ano e suas diferentes pautas. Uma distinção interessante é apontada por Octavio Paz (1970, apud ARAUJO, 2010). Para o ensaísta mexicano, os movimentos que despontaram na América Latina apresentam maior afinidade com as agitações que eclodiram no Leste Europeu (a *Primavera de Praga*, por exemplo) e que tiveram como principais bandeiras o nacionalismo, a democracia e a liberdade de expressão (em oposição às ditaduras militares emergentes, de um lado; contra a influência do regime soviético, do outro). Tal pauta se diferencia daquela que norteava os debates na Europa ocidental e nos Estados Unidos, sociedades de abundância material; nesses centros, o que se colocava em xeque eram alguns dos seus princípios constitutivos (a ênfase no progresso e no consumismo desenfreado), ao mesmo tempo em que se acolhia demandas vinculadas à emergência do feminismo e do movimento pelos direitos civis, dentre outros.

A imaginação no poder?

Detenhamo-nos, agora, no Maio de 1968 parisiense, nos acontecimentos que se tornaram emblemáticos das agitações em curso nesse período, abordados em *Morrer aos 30 anos*, embora o filme não se restrinja somente a esses eventos. Como sugere Olgária Matos (1998), ao criticar a sociedade do espetáculo, o trabalho alienado, a política tradicional, as hierarquias vigentes e os poderes instituídos, o ano de 1968 se recusou cabalmente a pertencer ao século XX, como que anunciando a possibilidade de um devir menos opressor e mais igualitário. E só poderia ter como cidade-símbolo, aponta ela, *a capital do século XIX*, a Paris que abrigara as grandes revoluções do passado, a metrópole que encantara Walter Benjamin e grandes nomes das artes.

Não temos, contudo, a pretensão de aqui mapear todas as variáveis que impulsionaram o insurgente maio francês. Talvez reunir indícios. Eric Hobsbawm (1995) relata que o contínuo aumento da massa estudantil, nos liceus e universidades franceses, entre os anos de 1950 e 1960, período de grande prosperidade material, teria gerado um contingente qualificado cujos anseios não se encaixavam na pauta de uma sociedade

ainda conservadora. Em outros termos, eles podiam pedir mais. Quem sabe, *demandar o impossível*, para fazermos analogia com um dos mais famosos slogans de 1968.

Essa hipótese é reiterada por Tony Judt (2007), para quem o progresso do pós-guerra, o *boom* demográfico e a ampliação da presença estudantil na rede de ensino teriam fomentado uma geração cujos desejos divergiam da geração dos seus pais. O aumento do quadro de bacharéis com novas visões de mundo foi acompanhado também por uma renovação intelectual da esquerda, alavancada pela revalorização dos escritos de Rosa Luxemburgo, Lukács e Gramsci; pelas ideias de Marcuse e Althusser; e pela descoberta do jovem Marx – para Judt (2007), os escritos da juventude distanciavam o intelectual alemão do historiador determinista cujos textos autorizavam o centralismo partidário (versão soviética).

Podemos, então, concluir que a França que desponta nos anos de 1960, sob o governo de Charles de Gaulle, é uma nação que enfrenta contradições: uma sociedade que experimenta abundância material, mas ainda presa a hierarquias e imobilismos, onde as crianças eram disciplinadas com rigidez, as mulheres pouco presentes na vida pública e a influência católica se fazia constante. Maio de 1968, portanto, deve ser entendido como o estopim de processos e reivindicações já em curso nos anos anteriores. De tendência iconoclasta e inicialmente radicada em núcleos universitários (Nanterre e Sorbonne, primeiramente), os eventos de 1968 ansiavam por derrubar o regime, mudar o sistema e promover uma revolução resistente a qualquer tipo de autoridade, como sugere um de seus principais slogans – *é proibido proibir*. Mas que não conseguiu nem uma coisa, nem outra; e foi sufocada em poucos meses pela aliança entre um governo caduco, um partido comunista amedrontado e algumas centrais sindicais interessadas em acordos trabalhistas contingenciais⁶.

Mas se Maio de 1968 não conseguiu impor sua pauta, terá sido um fracasso? Por que tantos se incomodam com sua eclosão e, sobretudo, com seu legado? As disputas pelo *espólio de 1968* são constantes e não são poucos os que tentam

⁶Sobre o ocaso dos eventos de 1968, é interessante observarmos as considerações de Irene Cardoso (1998). Para ela, se 1968 irrompe de modo fulgurante em vários países, não obstante suas singularidades históricas, teve também o traço de uma dissolução mais ou menos rápida, identificada como uma normalização da sociedade e uma recusa de sua agenda. Em outras palavras, uma espécie de revanche conservadora assola 1968 e os anos seguintes. Eis alguns exemplos por ela mapeados. Na França, temos a vitória do gaullismo nas eleições legislativas, a recomposição dos partidos políticos e da ordem, conjunto simbolicamente representado pela aplicação da manta asfáltica no Quartier Latin, gesto que visava impedir futuras barricadas. Nos Estados Unidos, a eleição de Nixon, precedida pelos assassinatos de Martin Luther King e Robert Kennedy. Na Tchecoslováquia, a *Primavera de Praga* chega a seu desfecho com a ocupação do país pelas tropas do Pacto de Varsóvia. No Brasil, a normalização, via violenta repressão, tomou a forma do AI-5, seguido posteriormente da adoção de uma anistia que vetava qualquer investigação do passado recente (fato que contribuirá para o esquecimento dos crimes do regime militar).

sepultar sua herança. Régis Debray foi um dos primeiros a recusá-la, ao sugerir que sua emergência foi condição para o florescimento de uma nova sociedade burguesa, em vez de enterrá-la (SILVA, 1998). Representara, pois, uma falsa ruptura. Leitura próxima, embora menos crítica e melhor contextualizada, seria encaminhada por Boltanski e Chiapello (2009), em volume no qual analisam as reconfigurações do capitalismo na contemporaneidade. Para os autores, a pauta do Maio de 1968 teria sido não apenas apropriada pelo sistema, mas sua ênfase iconoclasta e a rejeição dos signos da autoridade teriam fomentado o enfraquecimento do aparato estatal e, por conseguinte, estimulado a ascensão da economia neoliberal⁷. O filósofo John Searle também avalia com reservas a herança do maio parisiense (PIACENTINI, 2008). Searle critica a utopia dos estudantes ao acreditar que poderiam estabelecer uma sólida união com os trabalhadores – ilusão que, para ele, apenas mascarava as diferenças constitutivas entre as duas categorias. É cético sobre a pauta de 1968: em sua avaliação⁸, ela teria criado expectativas na sociedade que jamais poderão ser realizadas.

Ponderações negativas à parte, não podemos nos esquecer da magnitude de 1968 e de suas demandas, não obstante seu caráter efêmero. Não importa se a aliança entre os estudantes, os operários e intelectuais, malgrado suas intenções, era frágil e nem sempre compatível. Tampouco se o maio insurgente não colheu os frutos esperados. Talvez suas sementes estivessem fadadas a germinar em tempos futuros e sob a condução de novos protagonistas – Maio de 1968 permaneceria assim como um chamado às gerações do presente, como uma lembrança de que o impossível pode ser demandado⁹.

⁷ Reconheço minha limitação para, no contexto deste artigo, recapitular de modo satisfatório os argumentos de Boltanski e Chiapello (2009). Dentre eles, a hipótese de que o Maio de 1968 havia oferecido ao capitalismo alguns meios para seu revigoramento: em crise nos anos de 1970, o capitalismo teria conseguido superar parte de suas dificuldades graças às ideias emprestadas da chamada “crítica artística” elaborada pelos estudantes – ou seja, privilegiando a livre criatividade e a atividade em rede contra as estruturas de direção e controle tradicionais.

⁸ Creio ser pertinente diferenciar tais críticas da reivindicação feita por Cohn-Bendit, um dos líderes universitários do maio parisiense, e pelo cineasta brasileiro João Salles, quando ambos sugerem que “devemos” esquecer o maio de 1968, sob o risco de que o apego histórico demais (atitude idealista e afetiva) nos impeça de olhar para o presente e de planejar o futuro. Para Salles, há forças nesse momento que exigem um outro tipo de enfrentamento; nesse sentido, ele considera tal apego conservador (MARREIRO, 2017). Cohn-Bendit, por sua vez, insiste que pautas inéditas despontaram, solicitando novos engajamentos, a exemplo da degradação climática e da perversidade da globalização (FRANCE PRESSE, 2008).

⁹ Concordamos aqui com a apreciação de Deleuze e Guattari, ao sugerirem que o Maio de 1968 “não ocorreu”. Na avaliação da dupla, os eventos daquele ano representaram uma “abertura de possível”, “um fenômeno de vidência”, como se de repente uma sociedade visse o que ela tinha de intolerável e vislumbrasse novos futuros. Ocorre que, diante dessa convocação, a sociedade francesa mostrou uma radical impotência para acolher os desafios do presente. Assim, 1968 ficara numa promessa não efetivada. Mas os filhos de 1968, insistem os autores, estão por aí e cada país os produz à sua maneira; a tarefa das novas gerações, portanto, seria desenhar novos possíveis e fomentar as resistências que dariam continuidade a um Maio de 1968 generalizado (2015, p. 119-121).

Mas se desejarmos mensurar as conquistas de 1968 em seu tempo, há elementos positivos a ressaltar. Depois de maio, as modalidades de intervenção política se reinventaram radicalmente; e grupos sociais tradicionalmente alijados passaram a exigir representatividade. Assim, para alguns analistas, os esforços para apagar a memória de 1968 teriam inclinação ideológica; no limite, almejavam obscurecer suas conquistas e desmotivar novas insurreições.

Mas o que haveria de terrível nesses eventos para exigir sua liquidação, indaga Rancière? Para ele, a paisagem de 1968 sinalizara um *revival* do pensamento marxista e da esperança revolucionária, alimentados pelas lutas de emancipação do Terceiro Mundo. E sua eclosão incomodaria certas sensibilidades por ter revelado que a *ordem* de nossas sociedades (suas formas de dominação e estruturas hierárquicas) poderia desmoronar em poucas semanas. Diante desse incômodo, diz Rancière (2008), multiplicam-se as tentativas de apagar Maio de 1968: seja eliminando sua dimensão internacional e coletiva; seja convertendo-o apenas numa revolta da juventude – um desejo de abolir o jugo paterno e os tabus sexuais – e numa insurreição do individualismo contra qualquer autoridade. Evidentemente, trata-se de uma interpretação redutora e suspeita¹⁰.

Concluo este percurso¹¹ em diálogo com Franklin Leopoldo e Silva (2008). Para ele, uma vez que o poder se modifica para manter a sua autoridade e sendo a vida marcada por processos de conformação, deveríamos ser receptivos às insurreições com potencial transformador. Desse modo, para o filósofo brasileiro, as agitações de 1968 sinalizaram um dos últimos episódios “em que pudemos crer na possibilidade de desenhar o mapa do futuro”. Suas linhas não eram precisas e o pensamento tampouco claro, ele admite, “mas o coração era sensível à esperança”, o que alimentava a expectativa de que o mundo poderia se tornar outro e melhor.

¹⁰ É preciso lembrar também que os eventos de 1968 se anteciparam na denúncia da escola como um lugar de reprodução das desigualdades sociais. Kristin Ross (2008) destacará ainda a importância da conexão entre os estudantes e operários, implodindo compartimentações: o prazer que podia surgir da abolição das fronteiras numa sociedade segmentada como a França do período, em encontros motivados pelo desejo de se livrar do peso morto dos hábitos, que levavam as pessoas a se enraizar num papel social pré-estabelecido.

¹¹ Reconheço a extensão dessa revisão histórica e o quanto ela nos aparta do contato imediato com o filme de Goupil. Mas, desde a gênese deste texto, me pareceu imprescindível investir em tal jornada, tendo em vista os equívocos e excessos que circunscrevem os eventos de 1968. Para mim, esse mergulho nos permite compreender melhor o contexto de inserção da obra (cuja abordagem não se restringe ao Maio de 1968), bem como os próprios dramas vivenciados pelo diretor e seus colegas de liceu em seus engajamentos políticos. Por outro lado, uma vez que o próprio filme propõe um balanço de sua geração e dos anos de militância, entendo que, ao mensurar o legado de 1968 (ponderar seus prós e contras), dispomos de melhores referências para acolher (ou recusar) as leituras promovidas por Goupil. Um caminho possível, claro, poderia ter sido o inverso – partir do filme para chegar às agitações daquela década – ou entrelaçar a revisão histórica com a análise fílmica. Mas ainda prefiro o trajeto aqui delineado – ele me parece mais coeso.

É fato que inexistia um projeto político de reestruturação da sociedade. Somente a projeção de utopias. “Mas não há nada de estranho em assumir um compromisso pelo qual se engaja na incerteza, se a ação é inspirada pela liberdade e pela vontade de enfrentar todas as contingências” (SILVA, 2008, p. 61-65). Afinal, a força de um propósito e a liberdade que o anima, alega Silva, não se medem pela sua efetivação, mas pela intensidade do impulso que os originou. Por fim, ele conclui: se os episódios de barbárie devem ser lembrados para que não sejam repetidos, “aqueles em que a história se encheu de otimismo devem ser lembrados para que, eventualmente, possamos não repeti-los, mas tentar fazer com que vença, em outro momento e de outra maneira, a esperança dos vencidos” (2008, p. 61-65).

Maio de 1968 e o cinema

Sendo Maio de 1968 um acontecimento de grande magnitude e múltiplos desdobramentos, é natural que a arte cinematográfica seja influenciada por suas agitações, e que muitos diretores, em algumas obras, tenham promovido reflexões sobre a efervescência do período – como foram tocados por tais eventos e como avaliam seu legado. A lista de títulos que se vincula, direta ou indiretamente, a esse episódio é extensa, bem como difere a forma de abordagem – menções explícitas, referências menos óbvias, filmes rodados no ápice das mobilizações, obras revisionistas e até mesmo produções prospectivas (realizadas antes do Maio de 1968, mas que já indicavam uma atmosfera de inquietação, de insatisfação)¹². Na impossibilidade de avaliar essa herança fílmica, opto por iniciar minha leitura do filme de Goupil contrastando-o com outro importante documentário sobre o período em questão, *Noites longas e manhãs breves* (1978), de William Klein¹³.

Amparado na estilística do cinema direto – câmera na mão, enquadramento instável, luz natural, oscilação de foco e som impuro –, o filme de Klein se concentra

¹² Eis uma breve lista, pessoal e incompleta: *Crônica de um verão* (1961), de Jean Rouch; *O encantador mês de maio* (1963), de Marker; *Se...* (1968), de Lindsay Anderson; *Partner* (1968), de Bertolucci; *Tudo vai bem* (1972), de Godard; *A mãe e a puta* (1973), de Eustache; *O fundo do ar é vermelho* (1977), de Marker; *Uma canta, a outra não* (1977), de Agnès Varda; e *Amantes regulares* (2005), de Philippe Garrel.

¹³ A predileção pelo método comparativo é uma opção que, a meu ver, enriquece o trabalho analítico, uma vez que permite identificar as proximidades e contrastes (ressonâncias e ruídos) entre os dois filmes, apontados por muitos como dois dos mais importantes documentários do período. No momento em que finalizo este artigo, tive acesso ao trabalho mais recente do brasileiro João Salles, *No intenso agora* (2017), obra ensaística na qual o diretor revisa, em tom crítico, parte das insurreições estudantis que afloraram nos anos de 1960, com ênfase no maio parisiense. De natureza intertextual, o filme de Salles cita com frequência (e de modo elogioso) os documentários aqui avaliados, razão pela qual imagino que, se houvesse maior espaço (em laudas) e tempo de desenvolvimento, teria sido interessante incluir *No intenso agora* neste exercício analítico.

exclusivamente nos acontecimentos ocorridos em Paris, entre maio e junho de 1968, nos proporcionando uma imersão em sua contundência. Sua câmera desliza por entre grupos, acompanha rodas de conversa, registra debates acalorados e assembleias lotadas, sem se deter longamente. Nessas tomadas, alguns indivíduos centralizam a palavra, embora o revezamento da fala ocorra nas reuniões maiores. A ausência de verticalização e de uma organização burocrática na condução das ações é elogiada por muitos, enquanto a inoperância e a “traição” do PCF/CGT são denunciadas com frequência.

Embora uma breve cronologia nos situe temporalmente na narrativa, e a inserção de cartelas nos apresente determinadas locações, não há rígidas amarras na condução do filme – a câmera salta de um evento a outro, de uma discussão a outra, os arranjos não são sistemáticos e a contextualização, mínima. Já os registros optam pelo estilo observacional e, apenas raramente, a câmera de Klein parece incomodar – situações em que uma mão tenta interromper a filmagem ou a conduta do cinegrafista é questionada. Klein também nos oferece planos das barricadas, das passeatas e dos confrontos, além de nos descortinar uma espécie de rede solidária a unificar os estudantes, seja na remoção das pedras do calçamento e no bloqueio das vias, seja nos cuidados com a alimentação dos manifestantes e na improvisação de uma creche no interior da Sorbonne ocupada.

A exemplo do filme de Goupil, percebemos no documentário certa euforia nas tomadas iniciais e na maior parte dos discursos proferidos. A revolução parece incontornável e a união entre os estudantes e operários, consolidada. Mas também como *Morrer aos 30 anos*, um olhar crítico tende a se instalar em seu terço final – gradualmente, as dúvidas florescem e o rumo dos eventos se torna incerto. Mais do que celebrar a insurreição de 1968, *Noites longas e manhãs breves* nos revela as dificuldades para se manter o movimento revolucionário ante o seu crescimento e as cisões que despontam – impasse mensurado pela análise crítica de Alain Geismar, um dos líderes do movimento, num programa de rádio inserido quase ao término da obra.

Filmada no ápice dos eventos, a produção só foi lançada em 1978, como se demandasse um distanciamento para encontrar a justa medida na montagem. Opção que converge com a decisão de Goupil cujo trabalho compila imagens e arquivos produzidos nos anos de 1960, mas que só se convertem em obra fílmica no início de 1980, após o suicídio de Michel Recanati. A comparação entre os títulos, porém, também aponta diferenças: Klein, em suas tomadas, prioriza bem mais o circuito universitário, a União Nacional dos Estudantes da França (Unef), a Sorbonne e os arredores do Quartier Latin, além das grandes lideranças – Cohn-Bendit, Geismar e Jacques Sauvageot, do lado dos

insurretos, e De Gaulle e Georges Pompidou, pelas forças políticas tradicionais. Goupil também filma alguns líderes, é fato, mas não o principal triunvirato dos estudantes – estes só despontam rapidamente e como imagens de arquivo; e as locações destacadas por ele são os liceus parisienses, a agitação política dos jovens secundaristas e suas principais redes de articulação – a JCR e os Comitês de Ações dos Liceus (CAL). E tendo em vista o lastro temporal da narrativa e a experiência particular do diretor, o filme de Goupil, a meu ver, nos permite um melhor entendimento do mal-estar que antecede o Maio de 1968 francês (das forças conservadoras cristalizadas *versus* as demandas juvenis) e do desencanto ocasionado pela dissolução dos movimentos de esquerda no início de 1970. Por fim, um último paralelo entre os títulos: embora trabalhe com registros pessoais, a obra de Goupil também se utiliza de arquivos diversos (fotos e trechos filmicos), recurso que o documentário de Klein, amparado no cinema direto, recusa terminantemente, salvo uma possível exceção – a transmissão televisiva de De Gaulle¹⁴, no final do filme, espécie de revanche conservadora, na qual o velho general lança sua ofensiva: se apresenta como portador do interesse nacional, desacreditando o movimento, convocando o apoio popular e exaltando a França.

Afinal, os bons morrem jovens e a desilusão é a sina da maturidade?

Detenhamo-nos agora na obra de Goupil, vencedora dos prêmios *Camera d'Or* (outorgado pelo Festival de Cannes) e *César*, em 1982 e 1983, respectivamente, na categoria de melhor longa-metragem de estreia. Seu filme acolhe diversas interpretações, todas pertinentes e sem hierarquias entre elas. Assim, *Morrer aos 30 anos* pode ser visto como um trabalho de luto; nele ocorre uma homenagem, mas também uma reelaboração das perdas precoces de alguns amigos e dos sonhos juvenis, leitura que se revela contundente se ponderarmos que a obra foi concluída no momento em que o “socialista” François Mitterrand chega ao poder (1981). Lembremos que essa vitória pouco representa para a geração do diretor, uma vez que Mitterrand nunca personificara o projeto político almejado por eles.

Por outro lado, posto que crescer é, em certa medida, se deparar com os impossíveis do mundo e reconhecer que as transformações nem sempre ocorrem em conformidade com nossos desejos, *Morrer aos 30 anos* é também um filme sobre os desencantos advindos com a maturidade – sobre a perda das utopias e as demandas da vida adulta. Na avaliação que fazem sobre os anos de ativismo, no

¹⁴ Dada as falhas técnicas do registro, não tenho certeza se a transmissão é usada como arquivo, de fato, ou se o diretor se limitou a filmar algum monitor que exibia a fala do presidente francês.

bloco final do filme, alguns entrevistados atestam certa desilusão com a política e reconhecem as dificuldades enfrentadas por eles em virtude da militância em tempo integral; por fim, admitem que precisam começar a trabalhar, se enquadrar em alguma atividade. Tal postura pragmática, é preciso não esquecer, decorre dos desdobramentos históricos enfrentados por eles: a ação do PCF é avaliada como traição, a pauta da JCR não é vitoriosa, a opção pelo radicalismo pós-1968 não reverbera socialmente e, com a intensificação da perseguição pelo aparato estatal, muitos estudantes/militantes, a exemplo de Recanati, são presos e/ou exilados, eventos que terão graves implicações em suas vidas futuras. Assim, de modo não conclusivo, digamos que o filme é uma reflexão sobre a geração do diretor e a passagem para a vida adulta, com seus abandonos inevitáveis, mas também uma reavaliação dos anos de luta e de engajamento. Nesse balanço, despontam alguma euforia e entusiasmo, mas a autocrítica não é negligenciada.

Para recuperar esse legado, Romain Goupil está materialmente presente na narração, mas intercala seu *off*¹⁵ com o comentário de outros entrevistados, que lhe ajudam a mensurar os dias de militância e a ebulição do período, bem como a tentar entender a liderança, a excepcionalidade e a fragilidade de Recanati, e o porquê do seu suicídio. São interlocutores que o auxiliam a rememorar a urgência daqueles dias, mas também os sacrifícios e riscos da atividade política. Distante de qualquer idealização suspeita, percebemos nessas conversas que, para além do engajamento e da dedicação, havia ruídos e competições entre os jovens pela liderança das agremiações. Por vezes, Goupil e Recanati se uniam contra um militante que ameaçava a posição de comando da dupla ou que simplesmente flertara com uma antiga paixão. Disputas que não apagam a relevância das ações conduzidas pela JCR e pelos CAL; no limite, conferem maior dramaticidade aos eventos.

Mas se Goupil comparece verbalmente, também se faz presente fisicamente em diversas cenas. Em grande parte delas, como o jovem engajado que filma seus colegas de militância, as ações da JCR e da Liga Comunista Revolucionária¹⁶, destacando sempre a liderança do amigo Recanati. Em outras, como o adolescente criado numa atmosfera cinematográfica (o pai era cinegrafista)

¹⁵ Trata-se de um *off* rememorativo, que oscila entre a crítica e a postura afetuosa, saudosa. Sua narração implicada não pode ser confundida com a voz *over* onisciente do formato clássico do documentário.

¹⁶ Desdobramento mais radical da JCR no imediato pós-1968, com ares de milícia e cujas ações oscilavam entre atentados a embaixadas e representantes oficiais, manifestações mais enfáticas e o combate sistemático à extrema direita emergente (*Nova Ordem*, cujas ramificações dariam origem à *Frente Nacional*). Sua dissolução foi determinada em junho de 1973, forçando parte de seus quadros, dentre eles Recanati, a militar clandestinamente.

e que se dedicava regularmente a filmar, com seus amigos de liceu – Coyotte e Bapstiste –, pequenas aventuras com um toque farsesco, algo que parecia emular a liberdade da *Nouvelle Vague*, as perseguições do *Primeiro Cinema* e a motricidade do burlesco, acompanhadas por uma trilha acelerada, quase circense. Parte do trabalho do trio consistia ainda na reencenação de eventos ligados à experiência escolar do diretor e à militância inicial nos liceus, registrando situações de desobediência às autoridades estudantis (o adolescente Goupil, em algumas cenas, não raro se assemelha a Antoine Doinel, alterego e personagem de uma série de filmes de François Truffaut nos anos de 1960, famoso por sua indisciplina e rebeldia, sobretudo em *Os incompreendidos*).

Desse modo, podemos dizer que *Morrer aos 30 anos* é uma obra que retoma imagens feitas há muitos anos, mas que, majoritariamente, não são arquivos públicos. Antes, constituem um acervo pessoal de Goupil e dos seus amigos. Mas ele busca novas legibilidades nessas imagens? Como se aproxima delas? Sobre esse acervo imagético, nem sempre é fácil identificar, apenas pelo visionamento do filme, o que seria material rodado exclusivamente com interesse ficcional por Goupil e seus amigos (espécie de esquetes cinematográficos); o que seria reconstituição dos eventos vividos por ele e da trajetória da JCR (projeto inconcluso e intitulado *Da revolta à revolução*); e o que seria registro documental das atividades militantes nos anos de engajamento (de 1967 a 1972). Algumas tomadas ficcionais, por vezes, comparecem na montagem precisamente onde inexitem registros factuais, como forma de evocar parte daquela memória – não com a pretensão de restituir o passado, mas de nos projetar em certa atmosfera cultural e política. Já quando estamos nos eventos públicos, nos debates, marchas e reuniões, a instância documental prevalece de modo claro.

E onde falta a imagem do cinema, Goupil recorre à fotografia, sobretudo aos registros pessoais de Recanati, mas também de eventos não contemplados por sua câmera. Diante deles, desliza o quadro, promove reenquadramentos, procura fisionomias. Auxiliado pelo *off*, seu trabalho de edição oscila entre diferentes esforços: reconstrói parte da trajetória política da sua geração, do encantamento inicial à militância integral, até culminar em uma espécie de esgotamento e na admissão do fracasso de suas pautas. E tenta igualmente mapear os dilemas da alma de Recanati, jovem que se constituía como promissor líder revolucionário, mas que, nessa entrega demasiada, abdicara dos seus anseios e acumulara frustrações, como atesta a leitura de uma comovente correspondência entre os amigos no

desfecho do filme¹⁷. Nesse exercício, sempre que a imagem revela sua opacidade, a fala dos entrevistados e o *off* de Goupil complementam os sentidos do que vemos, sugerindo novos entendimentos.

Desse modo, ao percorrer um período histórico que vai de 1965 a 1972, prioritariamente, podemos dizer que *Morrer aos 30 anos* nos insere nos debates culturais e políticos destacados na primeira parte deste artigo (o que poderíamos designar de *ambiência pré-1968*), mas também nos desdobramentos que sucedem o maio insurrecto. Assim, de modo explícito ou implícito, despontam no filme: a rigidez e o excesso de disciplina nos liceus – uma pedagogia que reproduz hierarquias e em divergência com as aspirações de seus alunos; a desconfiança perante as autoridades escolares e certa intelectualidade, materializada no questionamento de suas condutas políticas, seja pela falta de um engajamento ostensivo, seja pela indiferença frente a eventos relevantes, como os processos de descolonização e a Guerra do Vietnã; a insatisfação com os partidos de esquerda tradicionais, tidos como defasados e inertes (tal referência aflora de modo debochado na crítica ao tipo de militância/recrutamento promovido pelo PCF¹⁸ e nas discussões que Romain trava com seu pai); a denúncia de um gaullismo decadente, portador de práticas políticas consideradas caducas; as demandas desiguais entre as gerações; o conservadorismo persistente na vida cultural (revistas e propagandas de TV cerceadas por um recato demasiado); e os entraves para viver a sexualidade de modo menos opressivo, o que nos possibilita afirmar que também estava em pauta para a juventude da época uma espécie de reelaboração da vida afetiva.

Todavia, cabe destacar que no gesto rememorativo proposto pelo filme inexistia a pretensão de sugerir uma leitura conclusiva dos eventos, de encerrá-los

¹⁷ Os dramas de Recanati, sua dificuldade em conciliar a agenda de militante exemplar com os desejos latentes da idade, são prenunciados em passagem na qual Goupil tem acesso ao diário do amigo. A leitura do trecho é comovente: “Esta noite encontro-me com Rosette. Amo-a. Tenho medo... Mas assim que é preciso tomar a iniciativa, já não sei. Culpabilizo-me. O meu amor resume-se aos erros que faço ou que não faço... É de mim que se trata, inibição, impotência sexual, sem dúvida, mas por quê? É pouco e é muito. Ou tudo ou recomeçar como antes. Refugiar-me nas reuniões, nos comícios, a virilidade do verbo ou a política impotente. Estou farto. Quero amar... Estou farto de fazer amor com as reuniões”. Tais sentimentos irão aflorar novamente na carta lida ao final do filme. Nela, Michel relata para Goupil que a militância continua lhe levar a abdicar de sua vida pessoal e que, após a passagem pela prisão, queria seguir novos rumos, recomeçar, construir vínculos afetivos estáveis.

¹⁸ No filme, o diretor recordará seus impasses com o PCF empregando uma narração irônica: “É claro que havia o Partido Comunista [como alternativa ao gaullismo para o jovem Goupil e seus pares]. Mas à parte vender cupões e levantar cedo aos domingos de manhã para vender o *Humanité* [jornal da legenda], não se fazia mais nada. E a esse ritmo, a opressão capitalista podia durar ainda muitos anos”. O deboche é reforçado pela banda visual do filme, na qual vemos o adolescente Goupil e seus amigos (num possível esquete ficcional) vendendo jornais e sendo rechaçados pelos vizinhos. O *off* narrativo conclui em tom mordaz: “mas esta estratégia do comunismo de porta em porta aos domingos de manhã levantava-me imensas questões sobre a forma como era gasta a minha sede de justiça social e o meu ideal revolucionário”. Fica evidente aqui o descompasso entre a nova geração e a velha esquerda.

numa só chave interpretativa; e o *off* de Goupil, sempre implicado, contribui para distanciar a obra do didatismo dos títulos convencionais. Por outro lado, dada a complexidade dos arranjos narrativos, podemos dizer que *Morrer aos 30 anos*, na aurora dos anos de 1980, já entrelaça elementos da ficção e do documentário, promovendo certa indiscernibilidade bem antes da popularização dessa prática na contemporaneidade. Em outros termos, o filme é indexado como um documentário, embora desafie classificações definitivas (talvez seja melhor compreendido como um *memoir*). Ainda sobre a antecipação de certas práticas, é igualmente interessante ponderar sua inserção no campo autobiográfico. O filme certamente é sobre Goupil e seu entorno próximo (a subjetividade do cineasta predomina no *off* e sua presença cênica reforça esse protagonismo), mas a obra não se restringe a tal delimitação, propondo também um painel de sua geração, sobretudo dos jovens que militaram nos liceus parisienses. Assim, embora se refira à relação afetiva com Recanati e os dois outros parceiros, e nos projete nos anos de amadurecimento do diretor, a narrativa está longe do exercício confessional autocentrado, pecadilho tão evidente nos títulos em que predomina a primeira pessoa. Tais características, reitero de modo conclusivo, nos permitem destacar que o filme se sobressai não apenas pelo viés memorialista, mas também por suas escolhas estéticas e políticas.

Referências

ARAUJO, M. P. Disputas em torno da memória de 68 e suas representações. In: ARAUJO, M. P.; FICO, C. *1968: 40 anos depois: história e memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

ARENDDT, H. *Sobre a violência*. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

BIANCHI, A. Jean Pierre Vernant, um helenista nas barricadas. In: *Cult*, Dossiê 1968 – Muito além de Maio, São Paulo, ed. 126, p. 40-43, jul. 2008.

BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARDOSO, I. 68: a comemoração impossível. In: *Tempo Social*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 1-12, out. 1998. Disponível em <<https://goo.gl/EYbxjN>>. Acesso em 25 out. 2017.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Maio de 68 não ocorreu. *Revista Trágica*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 119-121, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/aoRXvp>>. Acesso em: 27 out. 2017.

FRANCE PRESSE. Para Daniel Cohn-Bendit, Maio de 68 foi “conquista da liberdade”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 30 abr. 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/6z4p1u>>. Acesso em: 26 out. 2017.

HOBSBAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JUDT, T. O espectro da revolução. *Piauí*, São Paulo, ed. 8, maio 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/EFYSuj>>. Acesso em: 30 out. 2017.

MARREIRO, F. João Moreira Salles: “O apego ao movimento de 1968 é desmesurado e conservador”. *El País Brasil*, São Paulo, 3 abr. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/jP83Lq>>. Acesso em: 25 out. 2017.

MATOS, O. Tardes de maio. *Tempo Social*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 13-24, 1998. Disponível em: <<https://goo.gl/wZoWmR>>. Acesso em: 29 out. 2017.

PIACENTINI, E. Para filósofo, rebeliões estudantis dos anos 60 começaram em Berkeley. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 25 maio 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/aNEyNX>>. Acesso em: 4 nov. 2017.

PURDY, S. 1968: a rebelião estudantil nos Estados Unidos. *Cult, Dossiê 1968 – Muito além de Maio*, São Paulo, ed. 126, p. 47-50, jul. 2008.

RANCIÈRE, J. Vamos invadir! *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 4 maio 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/VqrPpk>>. Acesso em: 30 out. 2017.

ROSS, K. Maio de 68 e suas vidas ulteriores. *Le Monde Diplomatique Brasil*, São Paulo, 7 maio 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/bsiQup>>. Acesso em: 1 nov. 2017.

SILVA, F. L. Memória e esperança. *Cult, Dossiê 1968 – Muito além de Maio*, São Paulo, ed. 126, p. 61-65, 2008.

SILVA, J. M. Régis Debray: as tecnologias da crença. *Famecos*, Porto Alegre, v. 5, n. 9, p. 7-14, dez. 1998. Disponível em: <<https://goo.gl/YBHXg4>>. Acesso em: 1 nov. 2017.

Referências audiovisuais

MORRER aos 30 anos. Romain Goupil, França, 1982.

NOITES longas e manhãs breves. William Klein, França, 1978.

submetido em: 26 nov. 2017 | aprovado em: 22 mar. 2018



O fundo do ar é vermelho: a subterrânea matéria sensível da história

A grin without a cat: the subterranean sensitive matter of history



André Brasil¹

Julia Fagioli²

¹ Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde integra o corpo docente permanente do Programa de Pós-graduação. Participa do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, junto do qual desenvolve o projeto Formas de vida na imagem: biopolítica, perspectivismo e cinema (Fapemig e CNPq). André Brasil é um dos editores da revista *Devires – Cinema e Humanidade*. E-mail: agbrasil@uol.com.br

² Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atuou como professora substituta no curso de Comunicação Social da mesma instituição. Coordenou e organizou o Dossiê: Documentário e Cinema de Arquivos da revista *Devires – Cinema e Humanidades*. Realizou trabalho de curadoria da Mostra Contemporânea Brasileira do Fórum.doc em 2016. E-mail: julia.fagioli@gmail.com

Resumo: muito se pode dizer sobre *O fundo do ar é vermelho*, de Chris Marker, filme inesgotável, que se dedica a um impressionante acervo de imagens de nossa história recente. Acervo que somente em parte (sua ponta visível) veio à tona e cuja outra parte, submersa, interessa a Marker retomar. Em nossa hipótese, trata-se, por um lado, de prosseguir com a tradição dialética que produz choques, contradições entre imagens e testemunhos, levando-os sempre em direção a uma polifonia. Por outro lado, a montagem atravessa a dialética pela série paratática – inventário de rostos, gestos e “motivos” – que, em sua dimensão marcadamente patética, modula o filme por meio dos afetos da luta e do luto.

Palavras-chave: Chris Marker; *O fundo do ar é vermelho*; revolução; dialética; série.

Abstract: much can be said about *A grin without a cat* by Chris Marker, a limitless film that devotes itself to a striking collection of images from our recent history. Only a small part of this collection (its visible tip) has emerged, the submerged part is what Marker was interested on surfacing. Our hypothesis is that, on one hand, the film is about pursuing the dialectical tradition that produces clashes and contradictions between images and testimonies, leading them towards a polyphony. On the other hand, the montage crosses the dialectics through the paratactic series – an inventory of faces, gestures and “motives” – that modulate the film through affections of struggle and mourning.

Keywords: Chris Marker; *A grin without a cat*; revolution; dialectics; series.

Carta de intenções

Em uma carta de intenções (apud GIRAUD, 2013) escrita logo após o golpe de Estado no Chile, Chris Marker manifesta seu desejo de retornar às imagens de 1967 a 1973 (período que acabou se prolongando até 1977). Um filme, nos diz, possui dois pontos em comum com um *iceberg*: com o tempo, dele restará cada vez menos e sua parte invisível (submersa) será sempre maior que sua parte visível. Qual cineasta, nos pergunta Marker, não desejou reunir suas sobras, reconsiderá-las? Se os filmes feitos, no geral, descrevem o tempo dos acontecimentos e das ações, as sobras – as cascas – descrevem o tempo da reflexão.

O diretor encerra sua carta dizendo que, ao retomar imagens desse período em específico, é possível perceber as modulações e metamorfoses do tema da revolução naquele momento, a partir de um inventário que ele trata de esboçar: as greves do início de 1967; uma viagem do próprio Marker à Bolívia cujos registros jamais foram utilizados; numerosos registros de Maio de 1968, entre eles, uma filmagem, em cores, das barricadas; o Maio de 1968 visto por seus opositores; os Jogos Olímpicos no México e o massacre de Tlatelolco; documentos sobre o Chile da Unidade Popular; o Uruguai dos Tupamaros; a repressão no Brasil; uma antologia das inscrições nos muros de Paris; registros de diferentes momentos no Vietnã; a Festa dos Gatos em Ypres. E, finalmente, cartas em cassete, enviadas clandestinamente de vários países.

Muito se pode dizer (e se disse)³ sobre esse filme enorme, inesgotável, que se dedica a um impressionante acervo de imagens de nossa história recente. Acervo que somente em parte (sua ponta visível) veio à tona e cuja outra parte, submersa, interessa a Marker retomar. Como essa memória invisível – esquecimentos da montagem de filmes anteriores – retorna em *O fundo do ar é vermelho*? Em nossa hipótese, trata-se, por um lado, de prosseguir – não sem transformá-la – com a tradição *dialética* que, no filme, produz choques, contradições entre imagens e testemunhos, levando-os sempre em direção a uma *polifonia*, que adia a síntese para complexificá-la. Por outro lado, a montagem atravessa a dialética pela *série paratática* – inventário de rostos, gestos e “motivos” – que, em sua dimensão marcadamente patética, modula o filme por meio dos afetos da luta e do luto. De um lado, portanto, a natureza sempre contraditória

³ É preciso reconhecer, há uma vasta literatura em torno da obra de Chris Marker, como livros que recuperam a trajetória do diretor, do início da carreira até os últimos filmes, tais como Alter (2006) e Lupton (2005). Há, ainda, artigos dedicados especificamente ao filme, como Baecque (2008), Casanova (2013), Fairfaix (2012) e Giraud (2013). No Brasil, destacam-se as pesquisas recentes de Carolina Aguiar (2013) e Leonel (2010).

e agonística da revolução, que, no contexto de 1968 (e seu entorno), ganha tessitura polifônica. De outro, seu *pathos* subterrâneo, que nos faz perceber sobrevivências, recorrências e ressonâncias – e ainda transformações – nos rostos e nos gestos que compõem a história das revoluções.

Neste artigo, não nos dedicaremos a um trabalho exaustivo sobre o filme – de fato, já bastante abordado –, senão indicaremos, em uma série de notas, alguns efeitos dessa dimensão patética, que ganha expressividade, na montagem, por meio de, entre outros procedimentos: os comentários em voz *over* – enunciados por pessoas próximas ao diretor – não verticais, mas laterais em relação às imagens; a trilha sonora sintética e os filtros coloridos, estes, também formas de comentar as imagens.

Crepúsculo e espiral da história

A bola vermelha em fundo preto diminui, num instante, até se transformar na letra “o” de “rouge”. Por meio desse gesto gráfico, ao mesmo tempo conciso e sofisticado, forma-se, em letras vermelhas sobre fundo preto, o título do filme em francês: *Le fond de l’air est rouge*⁴. Na esteira de Vincent Casanova (2013), diríamos que o movimento, tão breve, da tipologia reencontra e enfatiza certo tom crepuscular que o título sugere: o crepúsculo que se lança sobre Maio de 1968, fazendo da luta simultaneamente uma experiência de luto (luto que se precisa elaborar para que a luta se renove).

O círculo remete também, como lembra ainda Casanova (2013), à espiral do tempo de *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958), temporalidade já acionada, de algum modo, em *La Jeteé* (1962) e em *Sem Sol* (1983): o que permanece ao fundo da mudança e o que se altera – se modula e se singulariza – naquilo que permanecera.

Inventário dos corpos em luta

As primeiras imagens de *O fundo do ar é vermelho* funcionam, de certa forma, como uma galeria – ou melhor, um inventário – do imaginário da luta política. Nos quatro minutos iniciais do filme, concentra-se grande quantidade de

⁴ O filme possui, ao todo, quatro versões: a primeira delas, de 1977, tem quatro horas de duração e foi produzida logo após período de militância mais intensa, em relação ao qual Marker elabora uma espécie de balanço. Em 1988, ele retornou ao filme, reduzindo sua duração para três horas. Em 1993, em uma nova retomada, acrescentou comentários que analisam imagens de maneira ainda mais perspectivada. Em 1998, estabelece uma última versão em razão da retrospectiva *Marker mémoire*, organizada pela Cinemateca Francesa. Há, nesse caso, pequenos ajustes de legenda. Em nossa análise, nos valemos principalmente da versão de 1998. O movimento das letras do título, vale dizer, não existia na primeira versão do documentário, de 1977, que era introduzida apenas pelas letras vermelhas em fundo preto.

planos curtos, imagens das manifestações, das barricadas e da repressão policial. O contexto das imagens não é sempre o mesmo, o que sugere já a montagem de uma série paratática: em gesto introdutório, Marker retoma passagens d’*O encouraçado Potemkin* (S. Eisenstein, 1925), que são intercaladas com registros das lutas dos anos 1960 e 1970.

A referência de Marker a Eisenstein, sabemos, está longe de ser fortuita: ela sugere uma herança assumida, reivindicada e, ao mesmo tempo, deslocada, transformada. Algo a que alude, ainda durante a cartela de abertura, a primeira narração, em voz *over* de Simone Signoret (1921-1985):

Não sou daqueles que viu *O encouraçado Potemkin* na estreia. Lembro-me do plano da carne cheia de vermes, com certeza, e da pequena tenda na qual puseram o morto e diante da qual para a 1ª pessoa. E quando os marinheiros apontavam as armas na ponte do encouraçado. E quando o oficial ordenava fogo, um marinheiro de bigodes que gritava uma palavra que aparecia em letras garrafais: Irmãos!⁵ (O FUNDO DO AR É VERMELHO, 1998)

Aqui, o filme apresenta-se já defasado em relação aos arquivos que ele convoca, especificamente em relação à ficção eisensteiniana. Antes de tudo, a dúvida: quem assume a primeira pessoa do texto, o próprio Marker (que o teria elaborado) ou Signoret (que estaria enunciando ali seu próprio testemunho)? Em seguida, o tom já distanciado da narração que, de um lado, presta homenagem ao cinema de Eisenstein e, de outro, assume em relação a ele leve distância. A dialética de Eisenstein ganha, com a narração sobre as imagens do filme, um tom de rememoração, que oscila entre a proximidade e a distância, entre assumir uma herança e conduzi-la em outra direção. Ao retomar as imagens d’*O encouraçado Potemkin* como rememoração, parte de uma experiência pessoal e coletiva, Marker parece tingir a dialética por uma dimensão poética e patética (vinculando-a fortemente a um *pathos*).

A introdução d’*O fundo do ar é vermelho* traz, assim, um inventário dos corpos em luta, os braços erguidos, os punhos cerrados, as bocas a gritar palavras de ordem. A este, contrapõe-se outro, um inventário dos corpos armados da repressão: resalta-se a semelhança no modo de marchar, de segurar as armas, de impor barreiras, todo um *modus operandi* do aparelho repressivo do Estado. A série é atravessada pela dialética e a dialética pela série: uma opção aos gestos de luta aqueles da repressão; a outra modula essa oposição, compondo afinidades, ressonâncias, que, sem negligenciar os

⁵ Nas citações de trechos do filme, utilizou-se a própria tradução para o português do DVD.

diferentes contextos das imagens, expõem os afetos da revolução e da violência, muito concretamente inscritos nos corpos e nos gestos.



Figura 1: A dialética e a série.

Fonte: Fotogramas retirados d’*O fundo do ar é vermelho*

La musique nocturne

La musique nocturne – trilha sonora que “emoldura” o documentário, aparecendo em sua abertura e em seu encerramento – é uma sinfonia composta por Luciano Berio em 1975. Não se trata, porém, de um trabalho original, mas uma transcrição, ou uma montagem na forma de reorquestração, a partir da composição de Luigi Boccherini (1743-1805). Inicialmente composta para um quinteto de cordas, a sinfonia de Boccherini, intitulada *La musica notturna delle strade di Madrid*, ganhou outras quatro versões, sendo uma delas de 1799, logo após a Revolução Francesa.

Berio descrevia sua música como um novo arranjo para um material musical já existente (algo que repercute o próprio trabalho de retomada dos arquivos por Marker). Em sua apropriação, ele cria uma composição simples, curta, de fácil memorização, que segue e repete o desenho de *crescendo* e *decrescendo*, sempre acrescido por alguma sutil alteração. “De fato, à medida que a música vai *crescendo*, as manifestações vão se transformando em confrontos mais violentos. Mais que as imagens, a música é responsável pela progressão dramática” (CASANOVA, 2013, p. 4, grifo do autor)⁶.

Encerrada essa trilha enfática, predominam, ao longo de todo o filme, as intervenções sonoras produzidas por sintetizadores que, em diversos momentos, conferem às cenas um tom grave, sombrio ou enigmático. Ao comentar sua escolha por trabalhar com o sintetizador, Marker menciona a infinitude de recursos do

⁶ Todas as citações são traduzidas do original pelos autores.

instrumento, recusando o preconceito acerca de sua “inumanidade”. Ele revela ter utilizado o sintetizador deliberadamente em seu registro mais agressivo, em oposição ao calor sinfônico da composição de Berio. “Dois modos musicais que se opõem como o calor da ilusão lírica ao gelo da guerra política que é a única *realidade* (compreendendo-se que todos possuem o direito e, algumas vezes o dever, de negar a realidade)” (MARKER, 1978, p. 24, grifo do autor).

Além de sublinhar certas passagens do filme, a trilha sonora será também uma espécie de comentário – em aliança com o texto verbal e os filtros coloridos – conferindo às imagens documentais uma camada dramática (onírica, dissonante). Ela é mais um recurso para que o diretor exerça seu direito (ou seu dever) de “negar a realidade”, levando os arquivos a uma região sensível (e de sentido) próxima ao “calor da ilusão lírica”, em recusa ao modo frio e indiferente como a guerra política é construída como realidade única.

Rostos, escuta, pensamento

Estamos diante de imagens de uma greve, em Saint-Nazaire. Sabemos que foram filmadas, originalmente, para o filme *O primeiro de maio em Saint-Nazaire* (*Le première Mai à Saint-Nazaire*, Hubert Knapp e Marcel Trillat, 1967), junto à greve dos trabalhadores da Chantiers de l’Atlantique, uma empresa de construção naval francesa. O filme testemunha o fim de uma greve de dois meses e, após um acordo entre patrões e sindicato, os trabalhadores escutam os discursos de ambos.

O trecho se inicia silencioso. Um senhor mira a câmera e logo desvia seu olhar para o fora de campo, para onde olham os demais. O *travelling* move-se da direita para a esquerda, em um movimento suficientemente lento para destacar os rostos apreensivos, compenetrados, atentos a algo que permanece ainda no fora de campo da imagem. O ponto de vista daquele que filma é interior ao acontecimento; avizinha-se aos sujeitos que dele participam.

A proximidade da câmera em relação às pessoas filmadas – um a um, ela filma aqueles que não lhe devolvem o olhar – permite apreender a forma sensível da escuta dos operários, uma escuta ativa daqueles que elaboram o que ouvem. Ao filmar tão detidamente suas expressões, o cinegrafista os toma como sujeitos do acontecimento que também os atravessa (e que atravessa também a câmera).

A retomada das greves operárias no início d’*O fundo do ar é vermelho* instaura um argumento – uma inquietação – que, ainda que não totalmente explícito, conduzirá a montagem de Marker. Trata-se, como bem observa Carolina Aguiar (2013), de um balanço autocrítico, que se marca pela apreensão com o caráter fragmentado da luta

de esquerda, apontando ao mesmo tempo para a possibilidade de unidade que não se realize sob o modo da violência, algo que se vislumbra com a emergência, na Europa, de uma “nova esquerda” (à qual o diretor dedicará afinal o seu filme).

Se a dimensão sensível é, contudo, ressaltada, o será no sentido de que o retrospecto (o “balanço”) elaborado pelo filme não se faça totalmente distanciado da contingência dos acontecimentos, abstraído dos momentos concretos – testemunhados pela câmera – em que a história se faz, a hesitação inscrita nos rostos dos sujeitos que dela participam.

Há, assim, um pensamento sensível, nascido do testemunho da câmera, que interessa a Marker preservar – ele emerge do encontro entre um modo de filmar (a duração, a atenção à singularidade dos rostos, seu pertencimento a um coletivo) e um modo de experiência: os trabalhadores, homens e mulheres que escutam e elaboram sua própria história, no momento mesmo em que ela se constitui. Antes mesmo da montagem, a câmera pensa: pensa que, em sua escuta, aqueles que ela filma pensam, se posicionam diante da história que eles mesmos estão construindo. A retomada que Chris Marker fará d’*O primeiro de maio em Saint-Nazaire* (e de outros filmes militantes) nos devolve essa espécie de matéria sensível cujo acesso só se fez possível porque aqueles que registraram as imagens – militantes-cineastas, cineastas-militantes – compartilharam o momento contingente da história. Marker valoriza e se detém nesse momento de atenção e de escuta, conferindo espessura à grave hesitação dos trabalhadores.

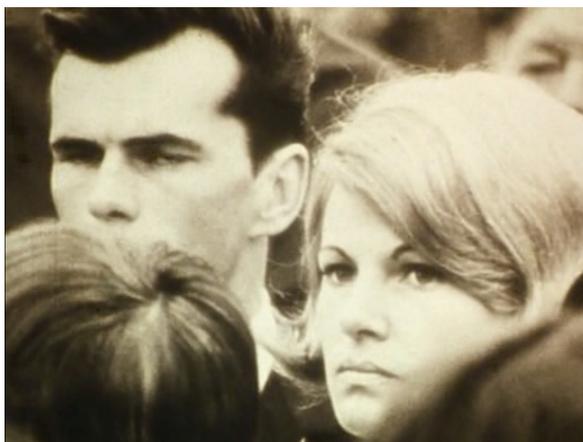


Figura 2: A câmera e a escuta.

Fonte: Fotograma retirado d’*O fundo do ar é vermelho*

E então, as imagens se agitam, se inquietam, ganham ritmo diferente dessa escuta grave. Um tremor subterrâneo parece ligar os discursos, as ações e os gestos de militantes em várias partes do mundo. A entrada dos estudantes na cena política insinua-se frágil diante do aparelho de Estado organizado em suas formas repressivas. “Nunca esqueceremos como começou esse carrossel da morte”, nos diz Cohn-Bendit, referindo-se ao atentado contra Rudi Dutschke. Ou em outra frase célebre, enunciada nesse contexto, por Maspero (ao comentar o livro de Régis Debray⁷ (1980): “Não imaginem que apenas um livro comece a revolução”.

De uma mão a outra

Em pouco mais de um minuto, Marker retoma planos de origens e naturezas bem distintas, sintetizando o que entende por “mãos frágeis”, expressão que nomeia a primeira parte de *O fundo do ar é vermelho*.

Os cinco primeiros planos são de rostos, rostos dos jovens misturados ao rosto de um mito, Che Guevara (cuja estampa se vê por toda parte). Sobre a imagem da face de uma bela garota de cabelos ruivos em uma manifestação, retorna a voz de Simone Signoret: “O ano de 1967 viu surgir uma raça de estranhos adolescentes. Eram todos parecidos. Eles se reconheciam. Pareciam habitados por um conhecimento absoluto sobre algumas questões e sobre outras, não sabiam nada”.

Segue-se, em um corte deliberadamente violento, a imagem de um garoto africano, ferimento aberto em sua face. Outras virão e dizem daquelas realidades que os estudantes, em alguma medida, desconheciam: África, Índia, Vietnã, América Latina... Por meio da montagem, Marker parece expor uma distância entre as mãos frágeis dos estudantes e as mãos sofridas dos trabalhadores, entre o rosto maquiado da jovem e o rosto ferido da criança negra. Explicitada essa distância, a montagem da série apresenta uma agitada circulação: mãos que colam cartazes, mãos algemadas, mãos trabalhando, mãos que operam armas, mãos que repousam sobre o peito e mãos que tateiam livros em uma estante. Ao que responde a narração, por meio da voz *over*: “Os operários pegarão das mãos frágeis dos estudantes a bandeira da luta”.

⁷ O comentário se refere a *Revolução na revolução*, publicação que recebe algum destaque nessa parte do filme como emblema da utopia revolucionária e referência para os movimentos de guerrilha. Por outro lado, foi posteriormente alvo de severas críticas. O livro, sabemos, representava uma ruptura com os partidos comunistas históricos, defendendo a formação de uma vanguarda política revolucionária que partiria para a luta armada.



Figura 3: As mãos.

Fonte: Fotogramas retirados d'O fundo do ar é vermelho

A montagem paratática associa imagens heterogêneas que, a partir da relação “lateral” com o comentário, produzem uma espécie de comunidade: comunidade política, comunidade fílmica (construída pela montagem), que se constitui por uma aproximação – um apelo –, não sem deixar de marcar sensivelmente uma distância.

“Por que as imagens se põem a tremer?”

Sobre o som de sintetizador, vemos imagens alaranjadas e extremamente instáveis de policiais parados, espingardas às mãos: “*Pourquoi*” (por que); “*quelquefois*” (às vezes); “*les images*” (as imagens); “*se mettent-elles*” (se põem); “*à trembler?*” (a tremer?).

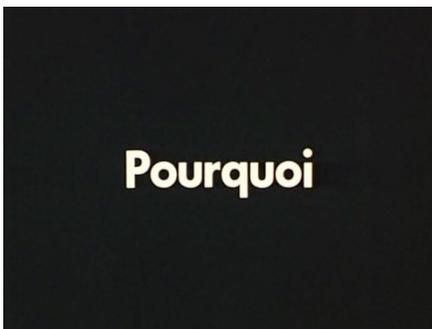




Figura 4: Por que as imagens se põem a tremer?
Fonte: Fotogramas retirados d'*O fundo do ar é vermelho*

Ouvimos então a voz de Marker: “Aconteceu comigo em maio de 68”. Uma nova sequência inicia-se, também acompanhada de testemunho, como se conversasse com os anteriores, dessa vez na voz de Davos Hanich: “Comigo foi em Praga... no verão de 1968. Quando vi os *takes*, estavam tremidos. Eu controlara minhas mãos, mas a câmera captara tudo”. E então, outro depoimento, narrado por François Maspero: “Em Santiago do Chile, a câmera entrou em câmera lenta sozinha. Talvez pela emoção de ver ao contrário essas mangueiras que eu vira tantas vezes usadas nas manifestações de esquerda em Berlim, em Louvain, nos Estados Unidos”. Em imagens azuladas das ruas de Santiago, um carro de polícia dispersa manifestantes com jatos de água. A câmera lenta altera a percepção do evento: como se houvesse algo de estranho e específico nessas imagens da repressão, diferenciadas formalmente em relação às anteriores.



Figura 5: A câmera lenta.

Fonte: Fotograma retirado d’*O fundo do ar é vermelho*

Entremeadas às imagens e seguidas dos testemunhos fragmentados dos cinegrafistas, a questão – *Por que as imagens se põem a tremer?* – marca um momento crítico do filme. Ela é contígua às mãos frágeis, que tremem diante da hesitação da própria esquerda: a inesperada falha técnica aparece como indício do inesperado da história (pequeno lapso que demonstra como a história não segue em linha reta): se a violência reaparece, virá agora de governos de esquerda: no Chile, em Praga...

O tremor das imagens diz respeito a sua força testemunhal diante de uma urgência, em que a repressão se inscreve no corpo do cinegrafista, alterando sua composição. Como dirá Anita Leandro (2010, p. 102), evidenciar o tremor das imagens é o modo de “tornar sensível o apelo distante da imagem de arquivo”, testemunha ainda viva do passado. O tremor remete ainda, segundo a autora, à gravidade do momento filmado, não se restringindo a um problema estritamente estético. A retomada das imagens por Marker refere-se a um “projeto comum de resistência por meio do

cinema” (LEANDRO, 2010, p. 102), expondo a multiplicidade dos pontos de vista nos momentos mais intensos de urgência e, ao mesmo tempo, de vulnerabilidade.

A pergunta de Marker acusa a tensão – o tremor – nascida do acirramento das cisões de esquerda, que viu emergir, em seu interior mesmo, as cenas de violência. Na montagem, à distância dos acontecimentos, a indagação torna-se possível por conta das imagens, agora articuladas aos depoimentos dos cinegrafistas. O cinema militante expunha, naquele momento, a impossibilidade de se filmar fora do mundo.

“Uma revolução passou por aqui”

Dez de maio de 1968, noite das barricadas. Sobre cenas de confronto entre os estudantes e a ostensiva repressão policial, ouvimos a análise de Jorge Semprún: “Há um erro duplo nessas situações. O Estado revela de repente sua face repressora”. Nesse momento, o áudio original do registro, o estrondo de uma bomba, interrompe a frase (como se a violência nas ruas atravessasse o comentário, interditando-o). O Estado se revela ao manifestante “como a Santa Virgem para Bernadette”.

Uma série de imagens do confronto, em colorações diferentes, mostra a ressonância do acontecimento em outros países: a repetição dos gestos na série permite apreender a vizinhança entre um e outro contexto. Permite apreender também variações e diferenças.

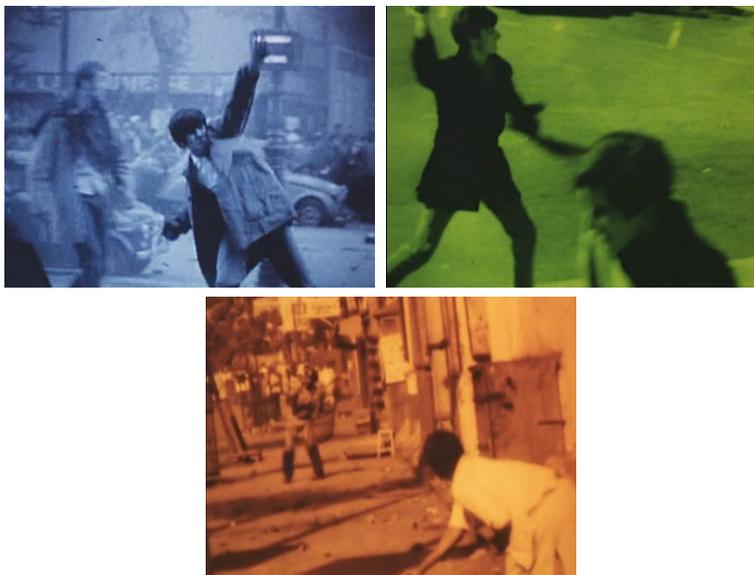


Figura 6: As barricadas.

Fonte: Fotogramas retirados d’*O fundo do ar é vermelho*

Novamente, um plano desacelera a série: na imagem em câmera lenta (acirrada pela trilha sonora também desacelerada), um policial atinge o rosto de uma mulher, atirando-a contra a parede, sublinhando a violência crescente.



Figura 7: Escalada da violência.

Fonte: Fotograma retirado d'*O fundo do ar é vermelho*

Longe da escalada da violência nas ruas, agora em um estúdio de televisão, Alain Peyrefitte, ministro da Educação da França em 1968, é entrevistado. Ele dirá “sim” ao diálogo e “não” à violência. A aparição silenciosa do rosto de Daniel Cohn-Bendit (aliada à abrupta e desmedida repressão exposta nas cenas anteriores) opõe-se, breve e incisivamente, à fala do ministro. Em planos avermelhados, vemos precariamente uma manifestação do 10 de maio à Rua Gay Lussac, em Paris, enquanto ouvimos a narração de rádio: “A juventude está expressando seu ódio por uma certa sociedade e construindo barricadas”. Como antecipara Jorge Semprún, o Estado nos impede de atravessar a rua. “Mas se eu a atravessar, se faço a coisa recuar, é o Estado que recua”.

Na relação entre revolta e repressão, entre revolução e contrarrevolução, a espiral do tempo aparece sensivelmente na imagem como escalada da violência, algo que, nos termos de Aguiar (2013), configura uma espécie de dialética espiralada.

Cabe notar o quanto o áudio se torna protagonista na retomada do Maio de 1968: enquanto, nas imagens, vemos a preparação das barricadas – os manifestantes arrancam paralelepípedos do chão, passam as pedras de mãos em mãos (novamente, a pulsão revolucionária que se transmite pelas mãos) –; no áudio, gravações de rádio repercutem os acontecimentos em tom alarmista. Por meio do áudio, convocando todo tipo de discurso (do testemunho às vozes *over*, das cartas às notícias no rádio), Marker traz para o interior do filme a agonística de Maio de 1968, esse que foi, segundo Pierre Nora, um festival da palavra ativa (NORA, 1972, p. 163). Vale notar

como, agora em um gesto de distanciamento (sempre relativo), o espaço *over* do filme preserva essa dimensão ativa e coletiva da palavra: não à toa, as vozes *over*, constituintes de uma polifonia, são enunciadas por atores, atrizes, amigos, intelectuais e militantes⁸, todos, de uma forma ou de outra, participantes do acontecimento, o que torna o comentário *perspectivado*: distanciado, mas implicado.

Vemos, então, uma imagem estática da silhueta do prédio da Sorbonne, ao crepúsculo. Momento das indistinções, o crepúsculo indica o dia posterior ao acontecimento, quando as palavras silenciam, ainda que provisoriamente.

A série será retomada – a eclosão da violência e a prisão de manifestantes em várias partes do mundo – cada sequência destacada por uma tonalidade distinta. O comentário lança luz agora sobre o contexto latino-americano (já tematizado no filme por meio da guerrilha⁹) e antecipa o protagonismo que Salvador Allende ganhará adiante. Os resultados políticos não são proporcionais à violência, nos diz a narração.

Nunca se sabe ao certo o que se filma

A primeira parte de *O fundo do ar é vermelho* termina com uma referência ao Festival de Avignon¹⁰ e a proibição da exibição do espetáculo *Paradise Now* na edição de 1968. Os estudantes se manifestam e culpam Jean Villar – o diretor do festival – pelo ocorrido. “Mas a história não seria feita em Avignon em 68... e sim em Praga”, ironiza a voz *over*: o mais importante – a repressão soviética ao processo de abertura em Praga – estaria acontecendo em outro lugar.

Estamos na segunda parte do filme: *As mãos cortadas*. Emil Zatopek é anunciado por uma narração feminina. Nas Olimpíadas de Helsinque, na Finlândia, em 1952, Zatopek quebrou recordes de atletismo, tornando-se conhecido como “locomotiva humana”. Quando em 1968 decidiu apoiar a Primavera de Praga, foi expulso do partido comunista – ligado à URSS – e, com isso, deixou de representar o país como atleta.

⁸ No caso, a atriz Simone Signoret, amiga de longa data de Marker; Jorge Semprún, importante escritor e político espanhol; o editor François Maspero, que publicou, entre outras leituras importantes para a esquerda francesa, o livro de Debray; a atriz Sandra Scarnati; e os atores Yves Montand, François Périer e Davos Hanich, que atuou em *La Jetée*.

⁹ O filme de Marker é atravessado pela questão da guerrilha, apresentada em sua ambivalência. Ela aparece como força histórica decisiva, criadora e surpreendente. Demonstrem-se, ainda e contudo, seu fracasso e sua derrocada como alternativa para a luta de esquerda em direção ao socialismo.

¹⁰ Festival de teatro anual fundado por Jean Villar.

Marker comenta as imagens que fez de Zatopek, em 1952, nos Jogos Olímpicos de Helsinque, parte de sua longa-metragem de estreia, *Olympia 52* (1952). O que naquele momento parecia um hiato de paz na Guerra Fria, diz o comentário, seria contrariado pela Guerra da Coreia.

Após imagens da Guerra da Coreia – cujo caráter intolerável é acentuado pela trilha sintetizada –, Marker retoma seu comentário: o cozinheiro da equipe da Coreia do Sul em Helsinque, ele conta, ganhara a maratona de 1936, filmado pelas câmeras de Leni Riefenstahl. Mas, na época, ele era japonês: “Nunca se sabe o que se filma. Leni Riefenstahl pensava ter filmado um japonês, mas filmara um coreano”. Mais à frente, sobre imagens de uma competição de hipismo, Marker continua: “Eu, seguindo o campeão de salto chileno pensava ter filmado um cavaleiro, mas filmara um putschista que se tornaria o general Mendoza da junta de Pinochet. Nunca se sabe o que se filma”.

Ressaltando a intrincada conexão entre as Olimpíadas e a geopolítica da Guerra Fria, Marker enfatiza a opacidade da relação entre a história e as imagens, que, como seu documento, são, de um lado, marcadas por uma parcela de não saber, de inconsciência. Por outro lado, contingente, o momento da tomada demanda sua retomada na montagem, o que confere sempre novos sentidos para as imagens, reconfiguradas em sua historicidade. Em *O fundo do ar é vermelho*, a montagem parece preservar essa dupla dimensão das imagens: antes, esse não saber que constitui uma legibilidade atenta à matéria sensível das imagens. E então a reconfiguração de seu sentido, dada pelo distanciamento histórico e pela própria historicidade dos documentos. Essa distância, contudo, não se configura como instância de “julgamento” da história, seu fechamento ou solução, mas como reposicionamento crítico que prolonga a consciência da opacidade de todo ponto de vista.

A luta e o luto

Um corte nos leva bruscamente a uma sequência totalmente silenciosa. Trata-se de um registro do funeral de Jan Palach, estudante tcheco que, aos 20 anos de idade, ateou fogo ao próprio corpo na praça de São Venceslau, em Praga, no dia 16 de janeiro, como forma de protesto contra a invasão da União Soviética. O funeral é tornado protesto: ato silencioso, em que as pessoas mal se movem, guardam expressões graves, tristes, consternadas. Em movimentos ágeis, a câmera transita pelos rostos. Um bonde passa interrompendo o silêncio, mas não dispersa a pequena multidão. A agitação da história parece momentaneamente suspensa. A câmera transita pelos rostos imobilizados. O salto se produz entre as imagens

agitadas e ruidosas da manifestação (na sequência anterior) e essas congeladas, do luto tornado protesto.

A morte de Jan Palach se liga a outros funerais do filme. Da morte de Che Guevara àquela de Salvador Allende, passando pelo assassinato e desaparecimento de inúmeros militantes em várias partes do mundo, o luto atravessa – como espécie de sombra crepuscular – a história da revolução tal como retomada por Marker.

Na cena seguinte, de modo disruptivo, nos deparamos com uma transmissão da ORTF (órgão público de radiodifusão e televisão francês), da comemoração de 2.500 anos da monarquia do Irã em Persépolis. O xá do Irã recebe os convidados, chefes de Estado de diversos países, entre eles Leonid Brezhnev, então presidente da URSS, país que dominava a Tchecoslováquia e contra o qual Jan Palach protestava quando de sua morte. Um corte e nos deparamos com um cartaz de recompensa pela captura de Ulrike Meinhof, uma das fundadoras do grupo de Baader-Meinhof. O grupo surgiu como uma reação à morte do estudante alemão Benno Ohnesorg em 2 de junho de 1967, em uma manifestação em Berlim, justamente contra a visita do xá do Irã à cidade. Na época, Ulrike Meinhof, que era jornalista, escreveu um artigo criticando a visita do xá, que apoiava os Estados Unidos na Guerra do Vietnã (PREECE, 2012). A câmera aproxima-se do rosto de Ulrike, estampado no cartaz. Em uma breve aparição, Larry Bensky, jornalista e ativista político, diz em entrevista: “Se você quer se tornar um revolucionário, deve se lembrar, embora não seja um pensamento alegre, que um dia qualquer você pode simplesmente...”

... morrer (é o que sugere o gesto de Bensky). Essa entrevista serve como introdução para os planos seguintes que compõem uma série – das mais belas do filme – por meio da qual se rememoram e homenageiam os militantes presos ou assassinados. São as mulheres que abrem a série, o que reforça a atenção de Marker à presença feminina nas lutas. Como indicado pela inscrição na tela, a imagem seguinte mostra o evento em que Margrit Schiller, que se juntou ao grupo de Baader em 1970, foi presa em Hamburgo, em 22 de outubro de 1971. Ela abaixa a cabeça para que seu rosto não seja fotografado ou filmado, mas um dos policiais força violentamente sua exposição. A violação se repete com Ulrike Meinhof que, com os olhos fechados, os dentes cerrados e as sobrancelhas raspadas, parece tentar resistir ao policial que segura seu rosto¹¹.

¹¹A violação, que passa pela obrigação de exposição do rosto, nos lembra das mulheres argelinas fotografadas por Marc Garanger: ele era soldado do exército quando, durante a guerra da Argélia, obrigava as mulheres a retirar o véu de modo a fotografá-las para a carteira de identidade. Anos depois, Garanger recupera as fotos e as expõe, mostrando o quanto uma imagem pode ser violenta. Mostra também como, submetidas a essa violação, as mulheres resistem, resistência inscrita na expressão de seus rostos.

Vemos então um cartaz com o desenho do rosto de Tamara Bunke, conhecida como Tania, guerrilheira comunista que lutou junto de Che Guevara e faleceu em 31 de agosto de 1967 em uma emboscada na Bolívia. Uma marcha de mulheres em Cuba homenageia Tania. Lentamente, outros nomes são enunciados, cada um por um narrador diferente e, o mais importante, sempre na pronúncia da língua nativa do militante: Ulrike, Tania, Sarita (em referência à cineasta militante cubana Sara Gomez), Nguyen Van Troi, Javier Heraud, Malcolm X, Camilo Torres, Txiki, Ben Barka, Miguel Enríquez, Victor Jara, Julián Grimau, George Jackson, Carlos Marighella, Roque Dalton... As mortes guardam em comum o período em que ocorreram e a precocidade das vítimas, que tinham todos entre dezenove e quarenta anos de idade.

A série enumera, nomeia, monta sem hierarquizar ou explicar as histórias ali inventariadas. Dispõe, lado a lado, as vidas exemplares dedicadas à luta; marca sua singularidade e, ao mesmo tempo, os reúne em um lugar comum: comunidade política cujos sujeitos dispersos são avizinados pelo filme. Ao colocar lado a lado os jovens mortos na luta revolucionária, sujeitos muitas vezes anônimos, Marker explicita, em uma montagem por contato, dois motivos essenciais ao filme: o luto e a luta. De um lado, cabe nomeá-los, conferir a eles um lugar na história. De outro, elaborar seu luto ou, ao menos, reivindicá-lo por meio da montagem: trata-se, por um lado, de afirmar uma comunidade política, de outro, acusar e recusar a violência que ameaça essa afirmação.

Os gatos e o poder

Os gatos, animais pelos quais Marker possui assumida admiração, protagonizam toda uma sequência de *O fundo do ar é vermelho*. Mais uma vez, a série paradigmática será o modo de montagem acionado por Marker: a sequência percorre um caminho que vai do funeral de Georges Pompidou às manifestações em Minamata, no Japão.

Sintetizador ao fundo, Marker ironiza a figura Richard Nixon, então presidente dos Estados Unidos, no funeral de Pompidou: “Nixon está de cara feia na catedral de Notre Dame. Está preocupado. Aliás, todos os chefes de Estado estão pálidos”. Ao narrar, ele próprio, o trecho sobre os gatos, o diretor reforça sua afinidade. “O poder não traz saúde. Basta olhar para eles para ver. Ou comparar com o olho de um gato. Essa é a prova da verdade, o critério absoluto. Um gato nunca fica do lado do poder”.

Após as imagens do funeral, inicia-se uma sequência da *Cat Parade*, na cidade de Ypres. A sequência dos gatos nos pareceria inusitada não fosse a conhecida fixação de Marker por esses animais e a desconfiança que, por meio do olhar felino, o diretor endereça ao poder. Jacques Rancière nos lembra que esse fetiche é compartilhado por

outros diretores de cinema, especialmente os “dialéticos”: de Sergei Eisenstein a Chris Marker, o gato é “aquele que converte uma besteira em outra, que remete as razões triunfantes às superstições burras ou ao enigma de um sorriso” (RANCIÈRE, 2012, p. 60).

Os gatos estão agora em convulsão. Saberemos à frente, que eles sofrem os efeitos da intoxicação devido ao despejo de mercúrio na água pela Companhia Chisso, em Minamata. A série prossegue com um jovem também sob efeito do mercúrio. Pausadamente, Sandra Scarnati, por meio da voz *over*, diagnostica uma mudança no modo de operar dos poderes, que antes oprimiam ou matavam diretamente e que, agora, portam a morte como subproduto de sua atividade. “No Japão, a Companhia Chisso envenena as águas de Minamata com mercúrio. Os pescadores e suas famílias sofrem com o que eles chamam de ‘doença’. Crianças doentes vêm ao mundo.”



Figura 8: Convulsão.

Fonte: Fotogramas retirados d’O fundo do ar é vermelho

O poder torna-se insidioso, esquivando-se na mesma medida em que deixa consequências danosas para as vidas. Por meio do comportamento dos gatos, o que

seu olhar sutilmente expressa ou o que seu corpo sofre, a série acompanha essa transformação do poder, de um a outro contexto.

“Poeta do poema cinematográfico”

No início deste artigo, notávamos a intenção expressa por Marker em acessar o “tempo da reflexão”. De um lado, essa reflexão é acompanhada pelo interesse naquilo que advém da história e que deixa seus traços em imagens cinematográficas, constituindo uma ponta visível e uma parte submersa, que exige o trabalho arqueológico de escavação. Por outro lado, se a reflexão precisa, como sempre, distanciar-se para comentar as imagens, esse distanciamento não será demasiado, mas sempre relativo e o comentário se fará próximo à matéria sensível da história. A reflexão reivindicada por Chris Marker mostra-se fazendo menos sobre as imagens do que com as imagens, para construir uma legibilidade que emerge do contato *entre* elas, em seus intervalos, em suas oposições e sua comunidade. *O fundo do ar é vermelho* exercita assim um ensaísmo coletivo, que não apenas retorna à “palavra ativa” em torno de Maio de 1968, mas se expande e convoca sua matéria sensível, testemunhal, sempre marcada por certa opacidade.

O filme mostra, afinal, como a história do cinema é indissociável da história moderna, que tem, em seus arquivos submersos, uma virtualidade capaz de conferir a ela renovadas legibilidades. Não é nesse sentido que Marker pode ser visto como “poeta do poema cinematográfico”? (RANCIÈRE, 2013) Atento à parte submersa das imagens e às suas variações sensíveis, seu trabalho nos devolve aqueles momentos em que a história hesita, em que – alguém ou além dos discursos – a palavra silencia, as imagens religam sua ponta visível à sua virtualidade não visível.

Ainda há lobos, cine-matilha

O filme, sabemos, possui quatro versões: é importante, portanto, ressaltar, que ele será atravessado pelas transformações históricas que ocorrem ao longo de 21 anos. Na obra de Marker, há um período de engajamento intenso no cinema militante, particularmente aquele dos coletivos cinematográficos, desde 1967, com *Até logo, eu espero*. Em *O fundo do ar é vermelho*, vemos uma reelaboração desse período através da montagem das imagens produzidas num momento de efervescência política. A cada nova versão, a montagem das imagens advindas de fontes heterogêneas abre um processo de *mise en abyme* de sucessivas retomadas. Uma vez que tomamos a compreensão da história como algo inacabado e

contingente e não como um progresso ininterrupto e inevitável, a historicidade seria construída pelo cinema já no momento da tomada e, posteriormente, na montagem, em várias retomadas.

Nas diferentes montagens, nenhuma nova imagem é acrescentada, mas o comentário ganha um tom reflexivo. Marker remonta à versão de 1977, para, em sua versão de 1998, ao final do filme, comentar que a história “tem mais imaginação que nós”. Vemos então imagens não identificadas de lobos que correm em um campo aberto enquanto são alvejados por tiros vindos de um helicóptero (a mesma imagem aparecera, de relance, em uma sequência da captura e assassinato de Che Guevara). A narração retorna, com um consolo: “15 anos depois ainda havia lobos”.



Figura 9: Filme impossível.

Fonte: Fotogramas retirados d’O fundo do ar é vermelho

No sétimo episódio de *História(s) do cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), “Le contrôle de l’univers”, após os créditos finais, reencontramos as imagens dos lobos do filme de Marker entrecortadas pela inscrição “filme impossível”. Talvez, a sugerida impossibilidade do filme se ligue à fragilidade do cinema – que é, ao mesmo tempo, sua força: ele não pode salvar ou ressuscitar os mortos. Mas, como argumenta Scemama (2015, p. 246), pode trazê-los de volta à imagem e assim “salvar a honra de todo o real”.

Digno de nota que a “salvação” se faça com e pelas mãos, que predominam ao longo desse último episódio da série godardiana (assim como em toda a série). “O cinema é a mão [...], ou seja, o que faz, o que está em ato” (BÉGHIN, 2007, p. 32). “A verdadeira condição do homem é de pensar com suas mãos”, diz Godard, anunciando uma proletarização do pensamento. Vale ressaltar ainda que a “salvação” se produza de uma mão à outra, em um trabalho coletivo, muitas vezes, anônimo. Como explicita Marker nos créditos finais, *O fundo do ar é vermelho* só se tornou possível por conta dos registros produzidos por “câmeras, operadores de áudio e militantes cujo trabalho se opõe constantemente ao dos poderes que nos prefeririam sem memória”. Se o filme parece lançar sobre a história um tom crepuscular – a luta revolucionária que se acompanha da morte e da violência –, a elaboração do luto será possível por conta das imagens que entrelaçam inextricavelmente o cinema à história: imagens produzidas, tantas vezes, de modo coletivo por militantes nos mais diversos e adversos contextos e situações. Imagens subterrâneas, tremores, que o filme assume como tarefa escutar.

Referências

AGUIAR, C. A. *O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França*. 2013. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ALTER, N. *Chris Marker*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.

BAECQUE, A. “Le fond de l’air est rouge” de Chris Marker, les années rebelles. *Rue 89*, Paris, 15 abr. 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/xienHC>>. Acesso em: 15 maio 2017.

BÉGHIN, C. História(s) do cinema: invenção da animação. *Devires*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, 2007.

CASANOVA, V. Écouter l’histoire ou la clé des luttes passées: sur le générique du Fond de l’air est rouge, de Chris Marker (1977). *Écrire l’histoire*, Marseille, dez. 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/coEL5o>>. Acesso em: 7 maio 2017.

FAIRFAIX, D. Le montage comme résonance: Chris Marker et l’image dialectique. *Senses of cinema*, Melbourne, set. 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/4nDtk7>>. Acesso em: 7 maio 2017.

GIRAUD, F. Le fond de l’air est rouge de Chris Marker (1977). *DVD Classik*, Paris, 30 out. 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/oxgpyT>>. Acesso em: 7 maio 2017.

LEANDRO, A. O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 98-117, 2010.

LEONEL, N. B. A. *Chris Marker e as barricadas da história: comentários em torno de Le fond de l'air est rouge*. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LUPTON, Catherine. *Chris Marker: memories of the future*. Londres: Reaktion Books, 2005.

MARKER, C. *Le fond de l'air est rouge: textes et description d'un film de Chris Marker*. Paris: François Maspero, 1978.

NORA, P. L'événement monstre. *Communications*, Paris, v. 18, p. 162-172, 1972.

PREECE, J. *Baader-Meinhof and the novel: narrative of the nation / fantasies of the revolution, 1970-2010*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2012.

RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. A ficção documentária: Marker e a ficção da memória. In: _____. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papyrus, 2013.

SCEMAMA, C. 1988-1998: histoire(s) du cinéma. In: ARAÚJO, M.; PUPPO, E. (Orgs.). *Godard inteiro ou mesmo em pedaços*. São Paulo: Heco Produções, 2015. Catálogo da retrospectiva Jean-Luc Godard.

Referências audiovisuais

O FUNDO do ar é vermelho. Chris Marker, França, 1998.

HISTÓRIA(S) do cinema. Jean-Luc Godard, 1988-1998.

submetido em: 30 dez. 2017 | aprovado em: 7 abr. 2018



**Os esboços da nação
guineense em
Madina Boé (1968), de
José Massip**
*The drafts of the Guinean
nation in Madina Boé
(1968), by José Massip*



Alexsandro de Sousa e Silva¹

¹Bacharel e licenciado em História pela Universidade de São Paulo (2011). Mestre em História Social pela mesma instituição (2015). Doutorando pelo mesmo programa de pós-graduação. Pesquisador das relações entre cinema e história na América Latina e das conexões políticas e culturais do subcontinente com a África. E-mail: alexsandro.dses@gmail.com

Resumo: o texto analisa aspectos históricos em torno do média-metragem *Madina Boé* (1968), dirigido por José Massip e financiado pelo Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas e pela Organização de Solidariedade com os Povos da Ásia, África e América Latina. O documentário retrata a organização do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) e o ataque do grupo à base militar de Portugal em Madina, região do Boé, na então Guiné portuguesa (futura Guiné-Bissau). A obra fílmica, acreditamos, expressa distintas enunciações que apontam para a independência da Guiné e legitima as ações armadas do PAIGC e de seu líder, Amílcar Cabral.

Palavras-chave: Cuba; Guiné portuguesa; documentário; anticolonialismo.

Abstract: the text analyzes historical aspects of the film *Madina Boé* (1968), directed by José Massip and financed by the Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry and by the Organization of Solidarity with the People of Asia, Africa and Latin America. The documentary describes the organization of the African Party for the Independence of Guinea and Cape Verde (PAIGC) and the group's attack on Portugal's military base in Madina, Boé region, in Portuguese Guinea (future Guinea-Bissau). We believe that the film expresses different enunciations that aim at the independence of Guinea and legitimize the armed actions by PAIGC and its leader, Amílcar Cabral.

Keywords: Cuba; Portuguese Guinea; documentary; anti-colonialism.

Na segunda metade da década de 1960, cineastas cubanos foram ao continente africano e registraram, pela primeira vez na filmografia nacional, a organização de uma guerrilha africana que combatia pela libertação do império português. Em 1967, Dervis Pastor Espinosa na câmera e o cineasta José Massip na direção filmaram aspectos do cotidiano em acampamentos das Forças Armadas Revolucionárias do Povo (Farp), braço militar do Partido Africano pela Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), na então chamada Guiné “portuguesa”, futura Guiné-Bissau, e na vizinha Guiné-Conacri. O resultado das filmagens compõe o média-metragem *Madina Boé* (1968), produzido conjuntamente pelo Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC) e pela Organização de Solidariedade com os Povos da Ásia, África e América Latina (OSPAAAL)².

O documentário foi exibido em televisores cubanos, de acordo com uma nota publicada no *Boletín Tricontinental* (TESTIMONIO..., 1968), na qual se mencionam a recepção de feridos e órfãos da Guiné portuguesa em Cuba e a exibição de *Madina Boé*. A obra fora lançada, portanto, na segunda metade de 1968, em uma fase de crescente avanço do PAIGC e das zonas libertadas (CABRAL, 1969). Imagens do documentário, em especial as que mostram os tiros de canhão ao final da narrativa, foram reapropriadas em edições do cinejornal cubano *Noticiero ICAIC Latinoamericano* nos anos 1970³.

Apesar de ter sido exibido e premiado em festivais internacionais entre 1968 e 1969⁴, *Madina Boé* foi ignorado pela crítica da época e, posteriormente, pelos especialistas dos cinemas africano⁵ e cubano. A nosso ver, a obra foi ofuscada pela celebrada produção fílmica da Ilha, que ganhou projeção internacional com filmes como *Lucía* (1968), de Humberto Solás; *Hanoi, martes 13* (1967), de Santiago Álvarez; e *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez

²A parceria ICAIC/OSPAAAL produziu *La guerra olvidada* (Santiago Álvarez, 1967), *Hanoi, martes 13* (Santiago Álvarez, 1967), *Madina Boé* (José Massip, 1968) e *79 primaveras* (Santiago Álvarez, 1969).

³Identificamos uso dos planos de *Madina Boé* nas edições 594 (exibido na semana de 09/02/1973, direção de Miguel Torres), 624 (13/09/1973, Miguel Torres), 663 (27/06/1974, Santiago Álvarez), 754 (26/03/1976, Miguel Torres) e 939 (11/10/1979, Fernando Pérez), em matérias dedicadas à Guiné-Bissau ou em homenagens a Amílcar Cabral.

⁴*Madina Boé* foi premiado em festivais internacionais de documentários, como o de Leipzig, República Democrática Alemã, em 1968; de Cracóvia, na Polônia, em 1969; de Phnom Penh, no Camboja, em 1969; e de Barcelona, na Espanha, em 1975 (FILMOGRAFÍA..., 2012). Também foi exibido no 1º Festival Cultural Pan-africano de Argel, em 1969 (VIEYRA, 1969, p. 196).

⁵Em nota do periódico *Libertação* (MADINA..., 1968), o PAIGC diz: “MADINA BOE: Mais um filme nosso premiado [no festival de Tashkent]” (p. 2).

Alea. Além disso, a visualidade do belicismo negro em tela pode ter contrariado os ambíguos padrões étnicos oficialmente aceitos em Cuba à época. Vale recordar que, na segunda metade dos anos 1960, o governo coibiu movimentos negros e cerceou intelectuais e artistas identificados com a causa negra durante o Congresso Cultural de Havana em janeiro de 1968 (MISKULIN, 2009), enquanto defendia grupos congêneres nos Estados Unidos.

A presença cubana na Guiné portuguesa fez parte da estratégia propagandística do governo de Fidel Castro de apoiar os movimentos revolucionários armados pelo mundo. Amílcar Cabral (1924-1973), secretário-geral e um dos fundadores do PAIGC⁶, participou da Conferência Tricontinental ocorrida em Havana, em janeiro de 1966, e, a partir disso, o regime cubano incrementou ajuda civil e militar ao PAIGC, pois acreditava na capacidade combativa do movimento (GLEIJESES, 2002).

Amílcar Cabral defendia a cultura como elemento essencial de resistência anticolonial e de afirmação da nacionalidade e valorizava, com habilidade diplomática, a potencialidade propagandística do audiovisual. O periódico *Libertação*, órgão oficial do PAIGC, destaca que, desde 1964, “ano em que um jornalista e um cineasta, ambos da República Democrática Alemã, inauguraram as visitas de estrangeiros às regiões libertadas e zonas de combate da Guiné”, diversos estrangeiros visitaram o território para filmá-lo: “Cinco documentários foram já feitos na nossa terra, dois dos quais obtiveram, de resto, altos prêmios ou menções honrosas em festivais internacionais de cinema” (MAIS..., 1967, p. 3)⁷.

O título *Madina Boé* é uma menção ao ataque da Frente Leste das Farp à base militar colonial em Madina, na região de Boé, ocorrido em 10 de novembro de 1966 e comandado por Nino (João Bernardo Vieira) e Domingos Ramos. Segundo o jornalista cubano Gabriel Molina, que acompanhou o ataque, o objetivo era uma “operação de fustigamento” para “causar grandes baixas ao inimigo e destruir suas construções de superfície [...]. Desse ponto de vista, a operação foi

⁶Para um histórico do PAIGC e de Amílcar Cabral na tradição de lutas sociais na Guiné e em Cabo Verde, ver Hernandez (2008).

⁷Entre as realizações dedicadas ao PAIGC dos anos 1960, mencionamos *Lala quema* (Itália, 1965), de Mario Marret, *A group of terrorists attacked* (Inglaterra, 1968), de John Sheppard, e *Labanta negro!* (Itália, 1968), de Piero Nelli. Cabe lembrar que, em 1967, Amílcar Cabral enviou a Cuba quatro jovens guineenses (José Cobumba Bolama, Josefina Crato, Sana na N’Hada e Flora Gomes) para estudarem cinema no ICAIC por quatro anos, o que evidencia um projeto de cinema nacional (CUNHA; LARANJEIRO, 2016). Atualmente, a artista Filipa César, em cooperação com cineastas de Guiné-Bissau, recupera a memória audiovisual do país em projetos como *Luta Ca Caba Inda*, iniciado em 2011.

um êxito”⁸ (MOLINA, 1967, p. 59). Outra visão traz o cientista político Piero Gleijeses (2002), quem ressalta o fracasso do PAIGC que, além de não ter tomado o quartel dos portugueses, seu objetivo principal, perdeu soldados na ação, em especial Domingos Ramos, o que fez Amílcar Cabral se referir ao evento como uma “sangrenta e amarga lição” (p. 197)⁹.

José Massip (1969) escreveu sobre as filmagens para *Madina Boé* e posteriormente voltou à Guiné portuguesa, em 1971 e 1974. Além de Guiné-Bissau, também filmou no Vietnã, Laos e Angola nos anos 1970. Apesar de pertencer à geração da Sociedade Cultural Nosso Tempo (anos 1950), ser filiado ao Partido Socialista Popular (PSP) e um dos fundadores do ICAIC, além de ter projetos nos estúdios de cinema das Forças Armadas Revolucionárias de Cuba (FAR), o diretor possui obras pouco estudadas¹⁰. O texto de José Massip descreve o processo de filmagem em 1º de abril de 1967, cinco meses após o frustrado ataque do PAIGC a Madina, e publicado dois anos depois. Acreditamos que, para a realização do documentário, tenham ocorrido duas filmagens, uma em novembro de 1966 e outra com Massip, em 1967. Voltaremos a esse desencontro de datas mais adiante.

Madina Boé é, segundo os créditos iniciais, um *film-reportaje*, realizado em 35 mm, P&B, com 330 planos e 37 minutos de duração. Dividimos sua narração em cinco sequências: abertura, preparação, convocação, marcha e ataque. Na primeira, que compreende os 27 planos iniciais, Amílcar Cabral explicita as razões para a independência da Guiné. No longo eixo narrativo da preparação (planos 28 a 139), vemos os soldados do PAIGC em diversas atividades no acampamento militar, como treinamentos físicos, alimentação e entretenimento. A seguir, na convocação (planos 140 a 203), acompanhamos a visita de Cabral aos combatentes, a apresentação do hospital em Boké (Guiné-Conacri) e a jornada dos guerrilheiros rumo a Madina, trajetória descrita, por sua vez, na marcha (planos 204 a 264). Os últimos planos do documentário (265 a 330) compõem a sequência do ataque, na qual vemos os disparos à base colonialista.

⁸A tradução das citações em línguas estrangeiras é de nossa autoria.

⁹O apoio cubano à luta do PAIGC intensificou-se até 1974, quando a Revolução dos Cravos em Portugal pôs fim à guerra de independência (GLEIJESES, 2002).

¹⁰Outros relatos de José Massip sobre Guiné-Bissau foram publicados no livro *Los días de Kankouran*, em 1984. Para conferir a produção fílmica do cineasta, ver *Filmografía*, libros publicados, premios y reconocimientos de José Massip (2012). Chama-nos a atenção a quantidade de documentários nunca exibidos, como *Guinea’71* (1971) e *Cuando los tugas regresaron a Kubukaré* (1973).

Para realizar a análise de *Madina Boé*, propomos quatro abordagens que legitimam a luta pela independência de Guiné-Bissau. Inicialmente, veremos como é construído o discurso de Amílcar Cabral, que visa legitimar as ações armadas contra o colonialismo português. A seguir, analisaremos a construção dos acampamentos do PAIGC como laboratórios sociais para a futura nação. Na sequência, faremos algumas considerações sobre as etnias e a religiosidade no documentário. Por último, analisaremos o paralelo entre o ataque a Madina e a cura de um paciente no hospital de Boké, e levantaremos algumas hipóteses sobre a origem das filmagens uma vez que o ataque ocorreu em novembro de 1966 e a viagem de José Massip à região, em março-abril de 1967.

Amílcar Cabral, o “professor” da revolução

O líder do PAIGC tem papel de destaque na abertura do filme. O plano inicial mostra uma linha com o nome de Amílcar Cabral deslizando em horizontal, no centro da tela escura, para a esquerda; em seguida, salta-se para um *travelling* que acompanha o homenageado, em close, enquanto este emerge de um cenário de sombras, causadas pelas árvores, para a luz do sol, delineando suas feições. O discurso ocorre enquanto o líder, com sua icônica *sumbia* (gorro) à cabeça, desenha o mapa da Guiné numa lousa montada em espaço aberto (Figura 1). A trilha musical dá seus primeiros acordes nesse momento. Não vemos o público para quem Cabral discursa: o didatismo introduz ou reafirma a seus interlocutores, locais ou potenciais (futuros espectadores e espectadoras), o combate entre colonizado e colonizador, em um “esboço” do que será a nação:

Esta é Guiné, nosso país, que é pequeno porque África é um gigante. País plano, cruzado por rios intermináveis e numerosos. País feito para que o arroz, o amendoim e a palmeira de azeite sejam colhidos por balantas, mandingas, manjacos, pepeules, fulas. País onde, depois que o português chegou faz quatro séculos, soou a hora em que o português haverá de partir para sempre. Esta é Boé, delimitada por dois enormes rios: Corubal e Fefine. Boé é diferente do resto do nosso país porque é semiárido e porque está povoado de pequenos serros. Um dia irrigaremos Boé e Boé possuirá uma agricultura florescente. Mas Boé já é importante porque dentro de suas pedras há bauxita, que é igual ao alumínio. As pedras de Boé estão destinadas a voar em aviões. Na aldeia de Madina, no centro de Boé, o inimigo possui uma base poderosa. Atacamos essa base para que o inimigo não respire em paz e se vá para sempre e deixe nosso país, que é só nosso. (MADINA..., 1968).



Figura 1: Amílcar Cabral, plano 14.

A longa citação justifica-se por ser o pilar em torno do qual se mobilizam as imagens e sons. A montagem acompanha o discurso e o respalda visualmente: quando Amílcar Cabral fala dos aspectos geográficos e econômicos, vemos paisagens em planos abertos; na descrição dos grupos étnicos da Guiné (fulas, mandingas...), aparecem closes de soldados conforme a origem, marcados no som por acordes dissonantes de violão; e, quando se faz referência aos portugueses, visualizamos um panfleto dos colonialistas na primeira vez, e planos distanciados da base Madina pouco depois, estes acompanhados de sons de percussão. O disparo do canhão encerra o discurso, seguido de dois planos da escola do PAIGC em Conacri cujos alunos e alunas cantam hinos em crioulo enquanto os créditos iniciais em linhas horizontais vão cortando a tela. O movimento narrativo da abertura é semelhante ao próprio documentário, pois ambos se encerram com imagens de disparo do canhão e de crianças no mesmo recinto, sob coros infantis.

Enquanto Amílcar Cabral discursa em crioulo, a voz over de Enrique Pineda Barnet traduz seu conteúdo (mais poética do que literalmente) ao espanhol, ao invés de a narrativa valer-se de legendas. Segundo Peter Mendy e Richard Lobban Junior (2013), o crioulo foi se consolidando como idioma nacional e meio de expressão cultural (canções, textos, música popular) durante a guerra de libertação de Guiné-Bissau, uma vez que os colonialistas consideravam essa língua inferior ou mero dialeto. Por outro lado, o trabalho de Pineda Barnet e José Massip recupera a parceria realizada no documentário *El maestro de El Cilantro* (1964), no qual o primeiro foi o protagonista do enredo e fez o relato em *over*, com a mesma postura didática perante o público. Assim sendo, o trabalho com a voz em *Madina Boé* pauta a construção de uma “visão cubana” do processo político guineense.

No discurso inicial, o líder do PAIGC refere-se constantemente às características geográficas da Guiné (rios, vegetações) e suas potencialidades

econômicas (arroz, amendoim, bauxita). A erudição que Amílcar Cabral expõe vem de sua formação como agrônomo em Portugal e de sua peregrinação pela Guiné como funcionário do governo colonialista nos anos 1950. Esse conhecimento era fundamental para o planejamento tático das ações da guerrilha pela colônia e para a projeção econômica da futura nação independente. O projeto econômico implícito no discurso é o desenvolvimento da agricultura para os povos locais – “País feito para que o arroz, o amendoim e a palmeira de azeite sejam colhidos por balantas, mandingas” (MADINA..., 1968) –, com pouco destaque à industrialização (construção de aviões).

Amílcar Cabral retorna posteriormente à narrativa para preparar os soldados para o ataque, no início da sequência convocação. Nessa oportunidade, ele interage com os homens de maneira descontraída e em momentos de disciplina. A imagem do líder arrumando a gola de um uniformizado sintetiza visualmente sua proximidade com os subordinados.

Os primeiros planos do filme são cantados em *off*, com evocações a Guiné e Cabo Verde. Encerrando a abertura, vemos jovens com média de 15 anos levantando punhos, respondendo o jogo de palavras num primeiro enquadramento e, depois, cantando um hino animado com tambores. De acordo com os créditos iniciais, os/as jovens são do “coro de crianças da escola do Partido Africano pela Independência de Guiné e Cabo Verde em Conacry, República de Guiné” (MADINA..., 1968). A combinação visual de crianças e adultos evidencia uma relação entre presente (quem organiza a luta e desenha a nação) e futuro (quem consolidará a nação).

O “rascunho da nação”: o acampamento militar como laboratório social

A luta do PAIGC enunciada por Amílcar Cabral na abertura exige de seus seguidores e seguidoras (estas em visível minoria na tela) um processo de formação ideológica e física. Na sequência da preparação, acompanhamos o treinamento físico das FARP, o planejamento de ações armadas, a preparação de alimentos, o descanso e o entretenimento. Entendemos que as atividades físicas e os momentos de descontração exibidos em tela configuram o acampamento do PAIGC como laboratório social que visava a construção de uma nova nação, isto é, as ações mostradas seriam um “rascunho” ou “esboço” da futura Guiné.

A primeira atividade que acompanhamos após a abertura é a preparação física dos soldados. O movimento parte de homens descamisados e chega aos uniformizados: em filas, os homens fazem exercícios físicos, como alongamentos, corridas e marchas. A seguir, um grupo se reúne em uma tenda para organizar a emboscada a um comboio militar dos portugueses. Assim como na abertura com

Amílcar Cabral, a lousa volta à cena e atua como a pré-visualização, ou o “rascunho”, do ataque, e a voz *over* traduz as ordens do instrutor que organiza a “aula”: “O inimigo abastece sua base em Madina mediante caravanas de caminhões. Temos que emboscar essas caravanas e destruir os caminhões com os alimentos, as armas e os homens que eles transportam”, diz Pineda Barnet em *over*. Arrematando o discurso, ouvimos: “Na emboscada, cada combatente deve conhecer sua missão como a palma de sua mão” (MADINA..., 1968). Isto é: não basta o corpo, a mente também deve estar preparada para a destruição do antigo e construção do novo.

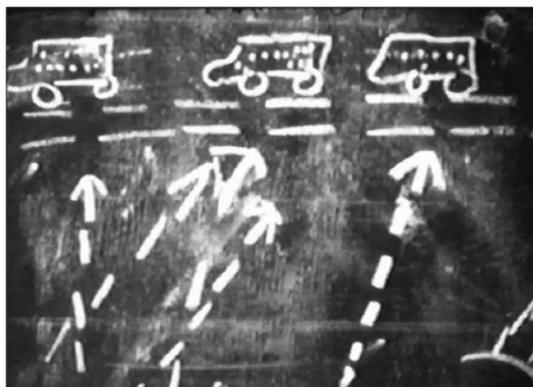


Figura 2: Rascunho da emboscada, plano 44.

A montagem intercala os desenhos da lousa (Figura 2) com imagens de um jeep destruído, resultado do ataque do PAIGC a um comboio, expondo um “antes” e um “depois” mediados pela lousa: o planejamento do ataque foi pré-visualizado no quadro negro e o resultado da “aula” confirmou-se materialmente. Acreditamos que a narrativa busca, da mesma forma, compor uma visualidade do porvir. Assim, as imagens do documentário *Madina Boé* seriam uma versão fílmica da futura nação, tal como os desenhos sobre a lousa; assim como os rabiscos, elas procuram “esboçar” visualmente uma nação a ser construída. Dessa forma, ao vermos as crianças na escola cantando em coro e os guerrilheiros se alimentando e festejando coletivamente, para citarmos alguns exemplos, visualizamos na tela “rascunhos” do que deveriam ser a futura nação guineense, assim que fosse conquistada sua emancipação política do império português: coletivizada e sem identificação com grupos étnicos¹¹.

¹¹ A ideia de um “rascunho” da futura nação é algo que propomos com base nos paralelos visuais entre rabiscos da lousa e aspectos da vida organizada pelo PAIGC nos acampamentos exibidos em tela, que aspiram a uma ordem social distinta do regime colonialista. Essa forma de organização por parte dos grupos de libertação africanos é um tema pouco explorado na academia.

A espera pela autorização do ataque a Madina dá ensejo ao passeio da câmera pelo acampamento e à descrição de algumas atividades. Um rápido jogo de planos alterna dois homens e duas mulheres amassando alimentos em um pilão, de modo a sinalizar a ideia de igualdade de gênero, o que pouco se confirma ao longo da narração. Alguns combatentes estudam: alguém em *off* lê literatura em língua portuguesa. Os demais fumam, escovam o cabelo, fazem a barba, lavam uniformes, cantam, banham-se no rio, lavam panelas, caçam (destaque ao jovem Braima), alimentam-se, navegam (o construtor de barcos Indrissa), tocam instrumentos, vestem-se (uma mulher veste uma camisa com dificuldades), jogam futebol (em especial, Kuluma D'Acosta, com direito a gritos de torcida em *off*, provenientes de rádio), escrevem (poeta Fodé) e dançam à noite sob a luz de fogueira. Uma miríade de atividades evidencia o dinamismo social do acampamento e expõe uma vida com traços modernos.

A representação da mulher guineense é pautada pela tutela e por atividades domésticas. Vemos poucas delas uniformizadas, nenhuma carregando armas. Uma está ao lado de um soldado, que a abraça enquanto permanece cabisbaixa diante da câmera (Figura 3). Outras, semidespidas, amamentam bebês, trabalham com pilão e carregam lenha (Figura 4). Elas não têm o mesmo destaque que o caçador Braima ou o jogador Kuluma. Dentro do “esboço da nação” que o documentário projeta para o futuro de Guiné-Bissau, as mulheres negras não têm nome, cantam coletivamente em *off* e ocupam as bordas da imagem/lousa¹².



Figura 3: Casal de combatentes, plano 137.



Figura 4: Jovem trabalhando, plano 110.

¹² Na produção audiovisual cubana do final dos anos 1960, a questão feminina é tema central em filmes como *Manuela* (1966) e *Lucía* (1968), de Humberto Solás, porém a perspectiva feminina esteve a cargo da filmografia de Sara Gómez, primeira cineasta negra de Cuba, em curtas como *Guanabacoa*, crônica de mi familia (1966) e no longa *De cierta manera* (1974). Na Guiné-Bissau, que após a independência teve um limitado desenvolvimento da cinematografia nacional, o protagonismo feminino torna-se mais evidente em *Mortu Nega* (1988), de Flora Gomes, com a personagem Diminga (Bia Gomes).

Apesar da ajuda do governo de Cuba à luta armada na Guiné portuguesa, não identificamos cubanos em tela. Como o PAIGC em sua propaganda negava contar com estrangeiros em suas tropas, a ausência é perceptível no filme e se manteve de forma relativamente constante na filmografia do país, mesmo depois da independência, contribuindo para o silenciamento da presença cubana na guerra de libertação do país (GLEIJESES, 2002). Ao longo dos quase dez anos de cooperação, a Guiné enviou dezenas de estudantes a Cuba e recebeu da Ilha civis (médicos, principalmente) e militares, a maioria homens de pele escura (GLEIJESES, 2002)¹³. Como saldo negativo da ajuda, foram nove cubanos mortos e um capturado pelos portugueses, solto após a Revolução de 1974. Vale lembrar o nome de Concepción Dubois (Conchita), primeira cubana a lutar na Guiné portuguesa, em 1967.

Por sua vez, as crianças guineenses reaparecem em cena em imagens fixas com legendas que pautam as temáticas da narração. São 14 planos ao longo do filme, da preparação até o ataque, com distintos enquadramentos na mesma escola em Conacri. Seu coro abre o documentário, tematiza os créditos iniciais e fecha a narrativa após a exibição do ataque militar a Madina. A educação de jovens no exterior, como em Cuba e Guiné-Conacri para mencionar dois exemplos, é parte da estratégia do PAIGC para a construção da nova nação (segurança, formação técnica e política de quadros), figurando no documentário como um novo “esboço iconográfico” do pós-independência.

Na sequência da marcha, muitas das imagens de lazer e danças voltam à tela, em *flashes*, durante a peregrinação dos soldados, como visualizações de suas memórias e, ao mesmo tempo, antevisões do país que buscavam. Assim, o acampamento seria o laboratório social que projeta como seria a vida no pós-independência. Da mesma forma que o PAIGC, durante a Revolução Cubana a difusão de imagens audiovisuais da vida no acampamento do Exército Rebelde na Sierra Maestra, como visto em *De la tiranía a la libertad*, de Eduardo Hernández, Noticuba, (1959), também tinha como objetivo propagar um ideal “revolucionário” de vida que seria posto em prática com a derrocada de Fulgencio Batista: soldados preparando alimentos, educando, construindo habitações, fazendo a reforma agrária. Um mundo sem espaço para religiosidade.

O ritualismo anticolonialista e o banquete da (futura) vitória

Na preparação para a marcha rumo a Madina, alguns soldados fazem rituais religiosos. A legenda sobre uma fotografia das crianças no acampamento

¹³ Piero Gleijeses (2002) não apresenta dados quantitativos sobre a presença cubana na Guiné, apesar do acesso que teve a fontes oficiais do regime de Fidel Castro.

em Conacri diz: “antes de iniciar a marcha para o combate” (MADINA..., 1968) enquanto em *off* escutamos uma voz masculina iniciando reza; no plano seguinte, um homem cobre o corpo com amuleto e cinturões, sob a escrita impressa na tela: “os guerrilheiros rodeiam seus corpos com amuletos mágicos que deverão protegê-los das balas e da metralhadora dos inimigos” (MADINA..., 1968). A frase tem um tom irônico, uma vez que a “mágica” por si só não seria suficiente contra a tecnologia destruidora do rival. Os planos do personagem com seus objetos são contrapostos com os de outros soldados carregando um canhão e aguardando, armados, as novas instruções. Outro grupo professa o Islão; em diversas passagens do filme, ouve-se acordes de violão em “escalas árabes”. A voz masculina que conduz a reza coincide com a imagem dos homens agachados orando coletivamente. Ao final, todos se apresentam enfileirados aos superiores. Dessa forma, vemos que há três formas de preparação para a marcha: a de quem se vale de “amuletos mágicos”, de quem reza coletivamente e a de quem prepara as armas, que possui maior legitimidade perante a narrativa.

De maneira ambígua, não há uma condenação explícita das cenas de oração por parte da narrativa, mas tampouco a valorização. Na filmografia de José Massip há menções à religião com a mesma postura: em *El maestro de El Cilantro* (1964), o povoado mantinha rituais “espíritas” na chegada do professor, atestando certo “atraso intelectual” dos moradores; e em *Historia de un ballet* (1962), cultos religiosos de matriz africana são considerados “matéria bruta” para que as vanguardas culturais façam uma “nova” leitura daquelas tradições. A diversidade étnica e religiosa não é explorada em *Madina Boé*, que opta por destacar a coletividade com tintas nacionalistas, em consonância com sua filmografia em Cuba.

A diversidade étnica é representada na abertura por meio de acordes dissonantes de violão, que interrompem momentaneamente a harmonia musical durante discurso do líder do PAIGC. A interrupção musical é mais perceptível com a percussão que tematiza o colonialista português. Os coros infantis são, por sua vez, o contraponto sonoro para o aparente “tribalismo” por suas performances coletivas, enquanto as atividades no acampamento fazem o contraponto visual.

Em relação aos aspectos religiosos, Amílcar Cabral (1969) defendeu, de maneira ambígua, a liberdade de culto: “Nós deixamos que nossa gente se desse conta por si mesma, através da luta, que seus fetiches não servem para nada. Hoje, *felizmente*, podemos dizer que a maioria já se deu conta disso” (p. 11, grifo nosso). Para além da estratégia de não afastar possíveis aliados, tal postura também encontra sua razão como resposta à estratégia de difamação dos colonialistas em afirmar que

o PAIGC acabaria com a religião (CABRAL, 1969). Da mesma maneira, o texto de José Massip (1969) mostra uma relação dúbia com a religiosidade, considerada “transitória”, destinada a desaparecer com o tempo:

O filme deve mostrar o anacronismo da magia e a guerra moderna. [...] a magia não anulará a condição revolucionária do combatente. Pelo contrário, será um *aliado transitório* composto por uma tradição cultural que serviu ao colonizado de base de resistência à cultura que o colonizador tratou de impor-lhe. (p. 77, grifo nosso).

A “magia” como “aliada transitória” do anticolonialismo também se faz presente em uma cena carregada de simbologia: a de Braima, o caçador, na sequência da preparação. A voz *over* de Pineda Barnet se coloca novamente como tradutora para o espectador: “Um dia, escapei de Madina, a aldeia de onde nasci e nasceu meu pai, e nasceu o pai de meu pai. Agora, além de caçador, sou combatente” (MADINA..., 1968). Enquanto isso, em tela, o jovem Braima interage com a câmera ao fazer uma encenação de ritual sobre seu corpo e sua arma. Ao adentrar a mata, a voz de Pineda segue em *over* remetendo aos anseios do rapaz: expulsar os portugueses e voltar à vida na aldeia. Enquadrado à distância, Braima atira em algum alvo em *off*. A montagem mostra-nos uma imagem da base de Madina e, a seguir, surgem planos da cabeça de um cervídeo pendurado numa árvore, um jovem assando carne, um coro de vozes de mulheres adultas dando o tom celebrativo da cena em *off* e um combatente sentando-se com seu prato de comida. O banquete da vitória pode ser visto como um “esboço figurativo” do que seria a celebração da independência.

O jogo de imagens faz um paralelo entre o ritual da caça e o ataque à base de Madina quando nos exhibe o “alvo” de Braima: o colonialismo, expresso na imagem da base militar e, em seguida, na figura da cabeça do animal abatido. Adiante, encontramos outra relação entre caça e ataque anticolonialista: quando a marcha do PAIGC alcança a área em litígio, um explorador visualiza a situação da base e, enquanto avança, um plano com Braima rastejando para iniciar sua caça aparece para logo voltar ao primeiro soldado. Assim, o documentário busca aproximar o “tradicional” (aliado transitório) e o “moderno”, com clara preferência pelo segundo, como meio de combater o colonialismo. O moderno será melhor representado em tela por meio da figuração da violência anticolonialista.

O canhão e a seringa: a violência política como fator higienista

Durante a preparação para o ataque em Boé, vemos paralelamente as instalações de um hospital em Boké, na Guiné-Conacri, construído para socorrer vítimas de bombardeios na Guiné portuguesa e cuidar de ferimentos graves que exigiam intervenção médica especializada longe das frentes de combate. O hospital aparece em cena quando Amílcar Cabral visita o acampamento na região do Boé, dando início aos preparativos para o ataque à base de Madina. O paralelo entre o trabalho de um médico português em Boké e o cerco ao posto colonialista será a base das últimas sequências do documentário.

Piero Gleijeses (2002) afirma que havia apenas médicos cubanos em Boké nos anos 1960, mas o filme apresenta um português “anticolonialista e antifascista”, provavelmente de sobrenome Noronha, como atesta um relatório no qual constam diversos nomes cubanos das frentes de combate nos documentos do Arquivo Amílcar Cabral (RELATÓRIOS..., 1967)¹⁴. Esse médico faz duas aparições na narrativa: a primeira em um paralelo entre imagens da projeção (vemos tratores revirando terras, maquinários e espaços urbanos) e de pacientes em leitos do hospital. Nas dependências internas do hospital em Boké, fora da Guiné portuguesa, portanto, o público local vê um cinejornal ou um documentário não identificado. Trata-se de um novo contraponto entre o “hoje” (os doentes) e o porvir (imagens projetadas). Nessa passagem do filme, o médico afirma sua identidade: “eu sou um médico antifascista e anticolonialista” (MADINA..., 1968) a serviço das vítimas do regime colonial lusitano.

A segunda aparição do médico ocorre em novo paralelo: quando a tropa do PAIGC chega à base de Madina, um paciente é retirado de dentro do hospital de Boké e medicado no pátio pelo especialista. Segundo o texto de Massip que apresenta *Madina Boé*, trata-se de “um ancião, vítima da aviação portuguesa” (MADINA..., 1968). O corpo enfermo do paciente é, na lógica discursiva do documentário, o corpo da nação guineense, doente com os ataques do colonialismo português. A presença sugestiva da seringa, que abre a sequência do ataque, vem a fazer o contraponto com a “vedete” da marcha: o canhão é exibido diversas vezes sendo carregado pelos fadigados soldados até o bombardeio ao final do documentário. O texto de José Massip (1969) afirma que as Farp deslocavam três canhões de 75 mm, dois chineses e um soviético. É a aparição da seringa

¹⁴Na página 3, consta como “Jefe” do Hospital de Campaña en Boké o médico ortopédico “Noroña”.

em tela que demarca visualmente o início da ação higienista sobre o enfermo e do ataque a Madina, no momento em que escutamos em *off* repetidas vezes a frase do combatente: “eu sou um médico português antifascista e anticolonialista” (MADINA..., 1968). A frequência das repetições mescla-se com o início dos sons de tiros e bombardeios, iniciando-se, assim, o ataque a Madina.

O núcleo da sequência ataque, que mostra o bombardeamento a Madina, é composto por planos fragmentados de homens negros atirando mísseis por um canhão, enquadrados a média distância. O plano de um dos tiros é mostrado na abertura e possui três segundos de duração. A sequência do ataque, por sua vez, repete as imagens de tiros em planos curtíssimos (*flashes*) de diferentes maneiras: ora disparando à esquerda, ora à direita (inversão da imagem), às vezes com planos mais aproximados à esquerda superior, ora mais abaixo, ora mais ao centro. Tal repetição assemelha-se à estratégia realizada na montagem de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, quando o personagem Antônio das Mortes, “multiplicado” em *flashes*, massacra os seguidores do padre Sebastião, estratégia que se configura como uma forma de dar dinamicidade narrativa diante dos limitados meios de produção fílmica.

As imagens que ilustram a reportagem de Gabriel Molina (1967), publicada na revista *Tricontinental* (Figuras 5, 7 e 9), foram do ataque do PAIGC à base de Madina que o jornalista acompanhou. Os créditos das fotografias não aparecem na publicação. Comparando-as com as imagens em movimento do documentário (Figuras 6, 8, 10 e 11 são *frames* dessas cenas), evidenciamos que as fotos vieram dos registros fílmicos. Essa coincidência visual entre imagens estáticas (fotos da reportagem) e em movimento (cenas do filme) dá margem a dúvidas sobre a origem das filmagens, uma vez que o ataque a Madina ocorreu em novembro de 1966 e a ida de José Massip à região, em abril de 1967.



Figura 5: Molina (1967, p. 62).



Figura 6: Final da marcha, plano 264.



Figura 7: Molina (1967, p. 63).



Figura 8: Base de Madina, plano 278.



Figura 9: Molina (1967, p. 64).



Figura 10: Preparação do canhão, plano 286.



Figura 11: O primeiro tiro, plano 24.

Acreditamos que ocorreram duas filmagens: uma em novembro de 1966, de autoria desconhecida, e a segunda em 1967, por José Massip e Dervis Pastor Espinosa. Listaremos as evidências que reforçam a diferença nas datas. O ataque a Madina e a consequente morte do dirigente Domingos Ramos ocorreram em novembro de 1966, como atestam a edição dedicada ao combatente em *Libertação* (LEVANTEMOS..., 1966), a reportagem de Gabriel Molina (1967), o texto de José Massip (1969) e o estudo de Piero Gleijeses (2002). As fotografias, portanto, vieram de registros fílmicos feitos nessa ocasião que foram apropriados pela narrativa de *Madina Boé*.

Por sua vez, a edição de março de 1967 nos informa a chegada de José Massip e de sua equipe à região:

No decurso do mês de Março, mais dois grupos de amigos estrangeiros visitaram a Guiné.

Na Frente Leste, que pela primeira vez acolhia um grupo de visitantes estrangeiros, esteve a equipa de cineastas cubanos, encabeçados pelo realizador MASSIP, um dos mais brilhantes nomes da [sic] cinema cubano, laureado de diversos concursos internacionais de cinema.

Tendo – como era o seu desejo – “mergulhado” no seio dos nossos camaradas, Massip e os seus dois companheiros¹⁵ viveram durante o tempo que estiveram no Boé a vida do combatente, fixando na película o dia-a-dia da unidade que os acolheu. (UM GRUPO..., 1967, p. 3).

O excerto ratifica o marco temporal da equipe de José Massip na Guiné portuguesa (março-abril de 1967). A afirmação de que na frente leste “pela primeira vez acolhia um grupo de visitantes estrangeiros” (UM GRUPO..., 1967, p. 3) faz parte da já referida estratégia do PAIGC em negar publicamente a ajuda exterior, uma vez que o relato do cubano Gabriel Molina (1967) oferece detalhes do ataque a Madina em novembro de 1966¹⁶. Conferindo as edições posteriores de *Libertação*, encontramos menção sobre outro ataque à mesma base apenas na edição 80 (DAS FRENTEES..., 1967), o que nos faz sugerir que José Massip tenha acompanhado um novo ataque frustrado do PAIGC em abril de 1967, registrando apenas o acampamento e a marcha.

Um outro testemunho vem a confirmar a distância temporal entre as duas filmagens. Jorge Pucheux (2009) relata como realizou a trucaagem da cena do ataque a Madina:

Todo o material editado [...] estava muito bem feito, mas o problema é que [José Massip e Dervis Pastor] não puderam filmar, por questões de segurança entre os guias que os acompanhavam, [...] justamente a famosa e necessária batalha. [...] Peguei com minhas mãos três planos e vendo-os simplesmente me dei conta que um deles era o disparo do canhão, o seguinte outro disparo com enquadramento diferente e, o último, se bem me lembro, uma explosão. [...] Em 3 ou

¹⁵ Acreditamos que o texto se refira ao câmara Dervis Pastor Espinosa e ao jovem guineense M'Bali que, de acordo com o relato de José Massip (1969), “foi designado, ao azar, na escola, para que nos ajudasse a transportar nossa preciosa lente de 270 mm e os magazines de reposição” (p. 78).

¹⁶ A edição 72 do periódico *Libertação* (LEVANTEMOS..., 1966) não menciona a presença do jornalista Gabriel Molina; a única menção ao cubano no período é encontrada na edição 78 (DELEGAÇÃO..., 1967), de que ele estaria acompanhando um representante da OSPAAAL à Guiné portuguesa. Entretanto, os arquivos da Fundação Mário Soares guardam duas correspondências de Molina (1961) para Amílcar Cabral datadas de 11 de setembro e 24 de outubro de 1961, evidenciando o longo contato entre ambos.

4 horas já estava terminada e no laboratório para ser revelado. Pepe [José Massip] teve sua batalha, e o documentário seu grande final. (grifos nossos)

De acordo com o relato, José Massip apresentou a Jorge Pucheux os “três planos” do ataque a Madina como creditados a ele e Dervis Pastor Espinosa. Acreditamos que ele o fez seguindo instruções “superiores”, pois o registro fílmico em questão ocorreu em novembro de 1966, e a presença cubana na Guiné estava em segredo de Estado. Com isso, podemos pensar que o fato de não se ter filmado um novo (e talvez espetaculoso) ataque em 1967 tenha feito Massip recorrer às imagens de 1966. De qualquer forma, a fatura audiovisual do arranjo produzido por Jorge Pucheux conferiu mais força dramática à narrativa em detrimento do zelo à autenticidade dos registros.

Por fim, a marcha inexorável ao ataque seguiu, no documentário, o rumo apontado por Amílcar Cabral: “Atacamos essa base para que o inimigo não respire em paz e se vá para sempre” (MADINA..., 1968). Após o bombardeio, a tela embranquece e uma nova imagem das crianças no acampamento do PAIGC em Guiné-Conacri encerra a narrativa, com duas faixas na horizontal central na tela com a palavra “fim” em sequência. A narrativa reverbera a ideia do angolano Mário Pinto de Andrade sobre o “processo de destruição criadora” (WICK, 2012, p. 95) e um futuro promissor, com o canto do coral escolar unindo a jovem nação.

Considerações finais

O documentário *Madina Boé* (1968) apresenta diferentes enunciações que apontam para a libertação da Guiné-Bissau e a legitimação do PAIGC e de Amílcar Cabral. A primeira delas reside na centralidade do discurso do líder do movimento anticolonial na sequência inicial do filme e na própria narrativa fílmica como um todo, justificando o ataque à base colonialista de Madina para que, no plano do porvir, seja alcançada a independência. A tensão entre o “hoje” e o “amanhã” dá a tônica do relato, mediada por representações de novas formas de organização social que aqui chamamos de “rascunhos da nação”, uma vez que o viés nacionalista justificou a necessidade de romper com a lógica das divisões. As exposições em tela da preparação física dos combatentes, da alimentação conjunta, dos momentos de descanso e dos coros infantis inserem-se nesse campo visual dos ideais de sociedade que o fim do colonialismo prometia.

Com o fim das divisões entre grupos em Guiné-Bissau, a religião se torna algo residual porque representa um passado indesejado dentro dos propósitos

políticos planejados pelo PAIGC. O paralelo higienista entre o canhão e a seringa, nos momentos que antecedem o ataque à base militar inimiga, coloca a ciência e a tecnologia como saberes essenciais para a organização do ataque. Assim sendo, os “amuletos mágicos” são mostrados como “aliados transitórios”, nas palavras de José Massip, uma vez que a participação na luta armada faria com que os combatentes “se dessem conta” da ineficácia de suas crenças, como afirmava Amílcar Cabral em suas entrevistas.

Além dessas enunciações que discutimos ao longo da análise, verificamos alguns paralelos entre a Revolução Cubana e a ação do PAIGC sugeridos pela narrativa de *Madina Boé*. Uma delas se refere ao trabalho da voz *over* por Enrique Pineda Barnet, que se coloca como tradutor “oficial” dos anseios sociais e políticos do PAIGC para o público de língua espanhola, recuperando a parceria com José Massip no filme *El maestro de El Cilantro* (1964). Identificamos também a postura reticente frente à religião mostrada em *Historia de un ballet* (1962), que exibia a religião de matriz africana em Cuba como “matéria bruta” para o trabalho da “nova” vanguarda artística que “nasceu” com a Revolução de 1959. Por fim, a vida nos acampamentos do PAIGC remete aos do Exército Rebelde organizado por Fidel Castro entre 1956 e 1959 cujas imagens foram difundidas por produções audiovisuais da época, dentre os quais destacamos *De la tiranía a la libertad* (1959).

No texto, também nos debruçamos sobre o desencontro de datas referentes ao registro dos eventos na Guiné portuguesa, uma vez que se pressupunha que fossem de José Massip e David Pastor Espinosa todas as imagens de *Madina Boé*. Como resultado das análises, acreditamos que tenham ocorrido duas filmagens: uma em novembro de 1966, quando o PAIGC atacou efetivamente a base de Madina e o dirigente Domingos Ramos perdeu sua vida, e a segunda com os cubanos entre março e abril de 1967. Nessa segunda ocasião não ocorreu um novo ataque à base militar, e a dupla registrou os acampamentos de uma marcha militar. Tal complexidade na estrutura interna do documentário evidencia os desafios que os pesquisadores e as pesquisadoras em história do audiovisual lidam ao reconstituir o passado das imagens em movimento.

Referências

CABRAL, A. Guinea: el poder de las armas. *Tricontinental*, Habana, n. 12, p. 5-16, 1969.

CUNHA, P.; LARANJEIRO, C. Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado. *Rebeca*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 1-23, 2016.

DAS FRENTEs de combate. *Libertação*, Conacry, n. 80, p. 3, 1967.

DELEGAÇÃO da OSPAAAL. *Libertação*, Conacry, n. 78, p. 4, 1967.

FILMOGRAFÍA, libros publicados, premios y reconocimientos de José Massip. *Cine Cubano*, La Habana, n. 24, 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/MjSHkB>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

GLEIJESES, P. Guerrillas in Guinea-Bissau. In: *Conflicting Missions: Havana, Washington, and Africa, 1959-1976*. Chapel Hill: University of North Caroline, 2002, p. 185-213.

HERNANDEZ, L. L. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

LEVANTEMOS bem alto a memória do camarada Domingos Ramos herói nacional e grande dirigente do Partido. *Libertação*, Conacry, n. 72, p. 1-5, 1966.

MADINA Boe: Mais um filme nosso premiado. *Libertação*, Conacry, n. 97, p. 2, 1968.

MAIS amigos estrangeiros visitam a nossa terra. *Libertação*, Conacry, n. 76, p. 3, 1967.

MASSIP, J. Memórias de un viaje a África, fragmentos. *Cine Cubano*, Habana, n. 54-55, p. 76-81, 1969.

MENDY, P. M. K.; LOBBAN JUNIOR, R. A. *Historical dictionary of the Republic of Guinea-Bissau*. Plymouth: The Scarecrow Press, 2013.

MISKULIN, S. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução, 1961-1975*. São Paulo: Alameda, 2009.

MOLINA, G. Correspondencia a Amílcar Cabral, 11 sept. 1961; Correspondencia a Amílcar Cabral, 24 oct. 1961. *Fundação Mário Soares*, Fundo DAC – Documentos Amílcar Cabral, 1961. Disponíveis em: <<https://bit.ly/2jjXqos>>, <<https://bit.ly/2vVeyds>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

_____. Guinea Bissao: selva guerrillera. *Tricontinental*, Habana, n. 3, p. 54-64, 1967.

PUCHEUX, J. Sobre el documental Madina Boe (1968), de José Massip. *Cine Cubano, La Pupila Insomne*, Camagüey, 2 jun. 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/NqvN5g>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

RELATÓRIOS da missão dos internacionalistas cubanos na Guiné-Bissau. *Fundação Mário Soares*, Fundo DAC – Documentos Amílcar Cabral, 1967. Disponível em: <<https://bit.ly/2HK0lBw>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

TESTIMONIO del pueblo de Güinea. *Boletín Tricontinental*, Habana, n. 30, p. 60, 1968.

UM GRUPO de cineastas cubanos no Boé. *Libertação*, Conacry, n. 76, p. 3, 1967.

VIEYRA, P. Le cinema au 1er Festival culturel panafricain d'Alger. *Présence Africaine*, Paris, n. 72, p. 190-201, 1969.

WICK, A. A nação no pensamento de Amílcar Cabral. In: LOPES, C. (Org.). *Desafios contemporâneos da África: o legado de Amílcar Cabral*. Tradução Roberto Leal, Fundação Amílcar Cabral. São Paulo: Unesp, 2012. p. 69-106.

Referências audiovisuais

DE LA TIRANÍA a la libertad. Eduardo Hernández, Cuba, 1959.

DEUS e o diabo na terra do sol. Glauber Rocha, Brasil, 1964.

EL MAESTRO de El Cilantro. José Massip, Cuba, 1964.

HISTORIA de un ballet. José Massip, Cuba, 1962.

MADINA Boé. José Massip, Cuba, 1968.

submetido em: 20 dez. 2017 | aprovado em: 20 mar. 2018



**Revolucionários,
ditadura e ruínas ao som
de Villa-Lobos**

*Revolutionaries,
dictatorship and ruins to
the sound of Villa-Lobos*



Luíza Beatriz Alvim¹

¹Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Pós-doutoranda em Música na UFRJ. Pesquisa financiada pela Capes. E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

Resumo: partimos de conceitos de Walter Benjamin e analisamos, nos filmes *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1970), as sequências com música de Villa-Lobos que evocam tanto a ideia da história como catástrofe quanto o filme *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), com o qual tais filmes se relacionam também pelo elemento do *travelling*. Porém, diferentemente da utopia do filme de 1964, feito antes do Golpe Militar, a instalação da ditadura traz para os personagens idealistas o sentimento catastrófico, que, a partir de Benjamin, pode ser entendido também como potência.

Palavras-chave: Cinema Novo; Villa-Lobos; história; ruína; Walter Benjamin.

Abstract: we take as a starting point Walter Benjamin's concepts and analyze, in the films *The Dare* (Paulo César Saraceni, 1965), *Land in Anguish* (Glauber Rocha, 1967) and *The Heirs* (Carlos Diegues, 1970), the sequences with Villa-Lobos' music, which evoke both the idea of history as a catastrophe and the film *Black God, White Devil* (Glauber Rocha, 1964), to which those films are also related through the travel shot. However, unlike the utopia of the 1964's movie, filmed before the Military Coup, the installation of the dictatorship brings to the idealistic characters a catastrophic feeling, which, taking Benjamin's concept, can also be understood as potency.

Keywords: Cinema Novo; Villa-Lobos; history; ruin; Walter Benjamin.

A história como catástrofe: passado, presente e futuro

No recente filme *No intenso agora* (2017), a partir de imagens de arquivo, João Moreira Salles investiga, entre outros movimentos revolucionários do ano de 1968 (além de questões pessoais), o mítico Maio francês. Uma das ideias que o texto do diretor em voz *over* e a sua montagem transmitem é que o movimento não teve os frutos que se esperaria (inclusive, levando-se em conta a presença de Maio de 1968 como ideal de revolução no imaginário geral), que foi algo intenso, mas naquele agora, como uma fagulha que se dissipou assim que chegou o verão europeu e a retomada da ordem.

Não se pode deixar de pensar no momento atual brasileiro em que esse filme foi produzido, a sensação de fracasso deixada em consequência de todos os acontecimentos políticos após as Jornadas de Junho de 2013. Embora João Moreira Salles tenha dito em entrevista (KACHANI, 2017) que o filme tenha começado bem antes de junho de 2013, reconhece que os paralelos são inevitáveis pelo fato que *No intenso agora* “fala de engajamento político, de intensidade e de dissipação”.

Em relação ao Maio de 1968 francês, a sensação de fracasso/dissipação fora investigada já no próprio verão seguinte ao acontecimento por Jean-Luc Godard: em *Un film comme les autres* (*Um filme como os outros*, 1968), o diretor reuniu estudantes e operários num descampado em frente aos prédios de um subúrbio parisiense, alternando a conversa deles com imagens de arquivo dos recentes acontecimentos e textos em voz *over*. Para além da montagem audiovisual bem arrojada, com sons de várias vozes se sobrepondo, é apontada pelos operários, na conversa filmada, a complicada união com os estudantes, tendo em vista as perspectivas de futuro tão díspares. Tal como os franceses que saem de Paris em massa com a chegada do verão e das férias, o espírito de maio parecia ter se esvaído naquele momento.

Na mesma época, no Brasil, a sensação de fracasso e, mais ainda, de catástrofe, é bem mais evidente pela instalação da Ditadura Militar em 1964 e pelo acirramento dela a partir de 1968, com a promulgação do Ato Institucional nº 5. Para Ismail Xavier (2016a), o filme *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) pode ser considerado um marco nessa sensação de desastre que se instala no ambiente cultural brasileiro. Em seu artigo, Xavier (2016a) se baseia principalmente nos conceitos de Walter Benjamin contidos no livro *A origem do drama barroco alemão* (1984), como a ideia de que a configuração cultural da modernidade poderia ser aproximada à evocada por tais peças teatrais da era barroca e seria caracterizada por um sentimento

de crise profunda. Portanto, não é algo que aparece somente agora e de que o filme de João Moreira Salles seria um exemplo, mas um sentimento que já perpassava os filmes feitos no Brasil da época da ditadura. Não se deve pensar, de toda maneira, em “origem” como gênese de algo, pois, no modo de ver benjaminiano essencialmente anacrônico da História,

origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. (BENJAMIN, 1984, p. 67-68).

É o que permite associar a um mesmo sentimento de catástrofe os dramas barrocos do século XVII a época de 1968 em diversos países e o momento atual brasileiro pós-junho de 2013. Passado e presente que apontam para o futuro.

Xavier (2016a) considera esse sentimento de catástrofe em *Terra em transe* e decidimos ampliar essa análise, incluindo, além desse filme, outros dois do Cinema Novo brasileiro: *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1970). Embora feitos em momentos diferentes da Ditadura Militar Brasileira, todos os três têm em comum esse aspecto da história como catástrofe e personagens idealistas que sofrem com essa constatação.

Além disso, outros dois elementos em comum nesses três filmes nos fez reuni-los: a música de Villa-Lobos e as referências feitas, seja pela própria música, seja por elementos da linguagem cinematográfica como o *travelling*, ao longa-metragem anterior de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), realizado ainda antes da instauração da ditadura e que terminava com um sentimento de utopia na corrida do protagonista em direção ao mar.

É preciso que não vejamos o sentimento de catástrofe como negativo, tal como explica Xavier (2016a) a partir de Benjamin: afinal, ver a história como ruína é ficar do lado dos vencidos e não dos vencedores. Nas palavras de Benjamin (2008, p. 225), “os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes” e “[a] tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral” (BENJAMIN, 2008, p. 226). Contrariamente à tradição histórica de empatia com o vencedor, para Benjamin, é nossa tarefa “construir um conceito de história que corresponda a essa verdade”

(BENJAMIN, 2008, p. 226) do estado de exceção. Longe de ser um conformismo, é a catástrofe como potência.

O uso da música de Villa-Lobos nos filmes do Cinema Novo é também um aspecto de um passado que aponta para um presente e mesmo para o futuro daqueles anos 1960. Villa-Lobos já tinha morrido na época daqueles filmes e, embora tenha trabalhado diretamente com Humberto Mauro na trilha musical de *O descobrimento do Brasil* (1937), tinha ficado por muitos anos malvisto pelo cinema por ser associado ao Estado Novo de Vargas. No entanto, o Cinema Novo faz um resgate da música do compositor pois, entre outros motivos, seus diretores nela viram um projeto de busca da identidade brasileira que se assemelhava aos ideais do movimento.

Com efeito, Guerrini Júnior (2009) observou que a música de Villa-Lobos funcionou em muitos desses filmes como uma “alegoria da pátria” até se tornar, como considerou o diretor Carlos Diegues (em entrevista a Guerrini Júnior), “uma espécie de ícone musical, de som típico do Cinema Novo” (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 167). Além disso, Diegues observa que a música do compositor foi utilizada como ilustração de todo um contexto cultural e ideológico que esses diretores do Cinema Novo queriam transmitir, diferentemente dos usos dramáticos e narrativos mais comuns da música para cinema.

No Cinema Novo a música deixa de ser um elemento constitutivo da narração dramática, mas passa a ser um elemento constitutivo da própria origem cultural, ideológica do filme. [...] [No] Cinema Novo, mesmo quando a música tem um caráter sinfônico, orquestral, ela é muito mais detonadora de um universo cultural a que aquele filme pertence do que propriamente um suplemento da narração. [...] Quando o Glauber usa a Bachiana em Deus e o diabo, ele está querendo dizer mais alguma coisa do que simplesmente sublinhar a imagem que nós estamos vendo. Está realmente transferindo certas ideias sobre cultura brasileira para a imagem que você está vendo. (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 168).

Vamos, a seguir, a partir da análise fílmica das sequências com peças de Villa-Lobos nesses três filmes, considerar o sentimento de catástrofe no sentido benjaminiano neles contido, além de associá-los ao filme *Deus e o diabo na terra do sol* com o qual, de um modo ou de outro, os três se relacionam. Nosso objetivo, dentro dos limites exíguos de um artigo, não é esmiuçar com profundidade os conceitos benjaminianos. Além disso, embora tais filmes sejam bastante ricos em diversas outras peças e gêneros

musicais², nós nos limitamos ao que eles têm em comum, ou seja, a música de Villa-Lobos, além de mencionarmos outros elementos sonoros (tiros, sirenes, voz *in* e *over*, silêncio etc.) presentes nas sequências consideradas. Também por ser uma análise em que elementos puramente visuais, como o enquadramento e o *travelling*, sejam destacados, a análise musical não será aprofundada nos elementos intrínsecos da estrutura musical e/ou da partitura.

Tais restrições não são apenas em função de falta de espaço para desenvolvimento, mas de uma escolha de aproximar e comparar, de maneira suficientemente clara para o leitor, um certo número de elementos distintos – filosófico: o sentimento de catástrofe; sonoro: a música de Villa-Lobos; imagético: características de *travelling* e de enquadramento, como observadas em análises de Ismail Xavier (2016a, 2016b) em filmes de Glauber Rocha e aqui estudadas nos três filmes a seguir.

O desafio e as *Bachianas Brasileiras*: pegar em armas?

No filme *O desafio*, o jornalista e escritor de esquerda Marcelo tem um relacionamento com Ada, mulher casada com um rico industrial. O fato de o tempo diegético ser o momento de pós-Golpe Militar traz um sentimento de desesperança e de falta de perspectiva para Marcelo – ele diz logo no início do filme: “Eu como os outros estava acreditando no processo revolucionário brasileiro” (O DESAFIO, 1965) –, diferentemente do messianismo ao final de *Deus e o diabo na terra do sol*³, em que, ao som extradiegético de “O sertão vai virar mar, o mar vai virar

² Em *O desafio*, o filme é pontuado do início ao fim por uma série de canções da MPB: “É de manhã” (Caetano Veloso), “Arrastão” (Edu Lobo e Vinicius de Moraes), “Eu vivo num tempo de guerra” (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri), “Carcará” (João do Vale e José Cândido), “Notícia de jornal” (Zé Ketí), “A minha desventura” (Carlos Lira e Vinicius de Moraes). O protagonista chega a assistir ao show *Opinião*, em que vemos *performances* de Zé Ketí e Maria Bethânia. Essa sequência, assim como as outras com canções, é extensivamente analisada por Guerrini Júnior (2009). Já a trilha musical de *Terra em transe* pode ser entendida como um apanhado de diversos gêneros musicais: além de Villa-Lobos, outras peças do repertório clássico (trechos das óperas *O Guarani*, de Carlos Gomes, e *Otello*, de Verdi), música de candomblé, solos de bateria, um solo de violoncelo, canções, samba, jazz etc.– para maiores detalhes ver nossa análise em artigo anterior (ALVIM, 2015). Finalmente, segundo o diretor Carlos Diegues, “*Os herdeiros* era um filme que você podia acompanhar de olhos fechados porque a trilha sonora [...] é toda uma reprodução da mesma história contada pelas imagens” (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 175). Assim, o filme contém um “resumo” da história da música popular brasileira, desde a Era do Rádio de Carmen Miranda e Dalva de Oliveira, passando por Odete Lara, chegando à Bossa Nova de Nara Leão e terminando com Caetano Veloso.

³ Em *Deus e o diabo na terra do sol*, os protagonistas Manuel e Rosa são obrigados a deixarem suas terras e Manuel se envolve primeiro com o Beato Sebastião (figura que remete ao líder messiânico Antônio Conselheiro), depois com o cangaceiro Corisco e seu bando.

sertão”⁴ (DEUS..., 1964), cantado por Sérgio Ricardo, o protagonista Manuel corria em direção ao mar, com a imagem em *travelling* para a direita. Embora Manuel não chegue ao mar – ele aparece nos últimos planos do filme, mas, como explica Ismail Xavier (informação verbal)⁵, é por uma operação de montagem –, o filme tem um sentido otimista e o *travelling* para o mar prefigura a revolução em sentido teleológico, ainda que ela apareça apenas como uma utopia⁶.

Já durante todo o filme de Saraceni, Marcelo se questiona sobre o que fazer diante da conjuntura política. Na primeira conversa com Ada, no início do filme, ele afirma que o Golpe Militar impede que os dois estejam do mesmo lado, mas a música de Villa-Lobos fará, pouco depois, uma ponte entre eles. Após essa conversa tensa, vemos Marcelo com Ada no quarto dele. Acima da cama, uma reprodução de *Guernica* de Picasso e, na parede ao lado, um cartaz de *Deus e o diabo na terra do sol* com o personagem do cangaceiro Corisco, que, como considera Xavier (informação verbal)⁷, é um “proto-revolucionário”. Ou seja, os pôsteres evocam revolução e violência.

Durante a conversa, Marcelo coloca um disco com a *Sonata para violino e piano K378* de Mozart. Ele pede, então, a Ada que fale de si. Após um corte, vemos o rosto de Ada em plano frontal, em frente ao cartaz de *Deus e o diabo na terra do sol*, com a figura de Corisco (Figura 1) e começamos a ouvir, subitamente, a “Cantilena” das *Bachianas Brasileiras n. 5* de Villa-Lobos, como se saíssemos por um momento do espaço diegético onde toca a música de Mozart para um outro espaço: o do pensamento de Ada ou mesmo o espaço da instância autoral de Saraceni tornando a conexão intertextual mais evidente com o filme de Glauber.

⁴ Letra a partir da profecia de Antônio Conselheiro.

⁵ Em palestra ministrada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 4 de março de 2015, com o título “Diálogo transnacional Brasil-México: um procedimento (o *travelling*) e seu valor figurativo em três momentos: o clássico, o moderno e o contemporâneo”. A pesquisa foi publicada posteriormente com o título “O *travelling* como figura de estilo na comparação entre filmes mexicanos e brasileiros voltados para a representação da violência na história: 1945-2001” (XAVIER, 2016b).

⁶ Em texto mais antigo, Xavier observa que, no final do filme, Manuel “projeta sua corrida para um futuro que permanece opaco e fora do seu alcance” (XAVIER, 2007, p. 90) e que “a descontinuidade entre a presença do mar e o trajeto de Manuel confirma o hiato entre esse futuro que virá e sua experiência particular” (XAVIER, 2007, p. 91), porém, essa mesma “brecha” faz com que a insurreição esteja “sempre no horizonte” (XAVIER, 2007, p. 110-111).

⁷ Na palestra “Diálogo transnacional Brasil-México: um procedimento (o *travelling*) e seu valor figurativo em três momentos: o clássico, o moderno e o contemporâneo”, na UFRJ, em 4 de março de 2015.



Figura 1: Plano de *O desafio*.

Com efeito, a “Cantilena” das *Bachianas n. 5* está em *Deus e o diabo na terra do sol*, na sequência das carícias entre Corisco e Rosa, mulher do protagonista Manuel. É, portanto, um momento de leveza num filme marcado pela violência, que é evocado em *O desafio* no encontro amoroso de Ada e Marcelo. No entanto, diferentemente do plano fixo de Ada em *O desafio*, no filme de Glauber há uma série de *travellings* circulares (e, nesse momento de idílio, é significativo que o movimento seja circular e não o *travelling* contínuo e numa só direção, como no final do filme) em torno dos corpos de Corisco e Rosa, desencadeados por cada inflexão do canto do soprano.

Em seu monólogo, Ada fala que, longe de Marcelo, só se sente bem ao lado do filho em contraste com o sentimento de estranheza na presença do marido, e que somente a possibilidade de se encontrar com Marcelo lhe permite viver sem se desesperar. Depois do monólogo, há um corte súbito de imagem e som: vemos Ada e Marcelo juntos em outro local do quarto, novamente ao som da *Sonata* de Mozart, o que reforça o caráter distinto do plano anterior⁸.

A segunda incursão musical das *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos acontece em outro encontro de Marcelo e Ada e, mais uma vez, relacionada a uma fala da moça. Dessa vez, é o “Prelúdio” das *Bachianas Brasileiras n. 4* em versão para piano. Embora esse trecho específico das *Bachianas n. 4* não esteja em *Deus e o diabo na terra do sol*, em que ouvimos trechos dos outros três movimentos da versão orquestral dessa *Bachiana*, não deixa de ser uma alusão a ela e ao filme de Glauber⁹.

⁸ Momentos de inclusão de outra música no meio de uma música diegética, dando a impressão de uma interferência narrativa, são relativamente comuns no cinema e correspondem à grande liberdade do elemento musical, que frequentemente passa do espaço diegético para o extradiegético e vice-versa (STILWELL, 2007).

⁹ Em *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha utilizou trechos (no total do filme, 11) de várias peças de Villa-Lobos: as *Bachianas n. 2*, as *Bachianas n. 4* em versão orquestral, as *Bachianas n. 5*, a peça coral *Magnificat Alleluia*, o *Quarteto de cordas n. 11* e o *Choros n. 10* (ALVIM, 2015).

Na sequência de *O desafio*, Ada e Marcelo estão sozinhos na casa de uma amiga. Ada relembra o início da relação dos dois e, assim que vemos um *close* do rosto dela, ouvimos o “Prelúdio” das *Bachianas n. 4*, como se a música de Villa-Lobos evocasse, mais uma vez, a vida interior de Ada. A música continua no plano seguinte, em que vemos Ada e Marcelo andando nos arredores da casa. Chegam às ruínas de uma antiga pensão abandonada, que fora incendiada pelo próprio dono, um poeta. Durante toda a continuação da música extradiagética até o fim, Ada e Marcelo passeiam pela casa vazia.

Embora aqui não haja uma associação tão óbvia ao tema da revolução, as ruínas, o vazio, a violência do incêndio e o fato de ter sido o dono um escritor, tal como Marcelo e o protagonista de *Terra em transe* (Paulo Martins) – e, provavelmente em crise, já que incendeia a sua propriedade –, evocam um mundo sem esperança. A relação mais evidente entre poesia e incêndio acontece logo depois do término da música, quando Marcelo encontra e lê versos contidos numa folha queimada de “Invenção do Orfeu”, poemas de Jorge de Lima.

As ruínas dessa sequência de *O desafio* e o sentimento de desesperança do filme como um todo também evocam uma atmosfera semelhante ao *Trauerspiel* (traduzido como “drama” no título em português, mas cuja palavra na língua original contém em si o luto, *Trauer*) alemão do século XVII, estudado por Walter Benjamin (1984). A ruína no Barroco marca a transitoriedade e, sob sua forma, “a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio” (BENJAMIN, 1984, p. 200).

***Terra em transe* e as *Bachianas Brasileiras*: sim, pegar em armas!**

Gustavo Dahl, referindo-se a seu filme *Bravo Guerreiro* (1968), observa:

Em *O desafio*, *Terra em transe* e *Bravo Guerreiro*, sempre perambula o mesmo personagem – um intelectual pequenoburguês, emaranhado em dúvidas, um desgraçado em crise. Ele pode ser um jornalista, um poeta, um legislador, em todo caso ele está sempre perplexo, hesitante, é uma pessoa frágil que gostaria de transcender sua condição. (DAHL [1968?]¹⁰ apud JOHNSON; STAM, 1995, p. 35, tradução nossa).

Como o Marcelo de *O desafio*, o poeta Paulo Martins de *Terra em transe* está imerso em dúvidas sobre o que fazer diante do iminente golpe no fictício país

¹⁰Do material de distribuição da Difilm para *O bravo guerreiro* (1968).

de Eldorado, se deve ou não pegar em armas, decisão que toma diante do golpe consumado logo na primeira sequência após os créditos.

A relação do filme também é evidente com o longa-metragem anterior de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol*, que, como vimos, termina com as imagens do mar, utopia da revolução. *Terra em transe* abre com imagens do mar nos créditos, ao som de um canto de candomblé para a orixá Ewá, porém, aqui, não foi a prometida revolução que chegou, mas sim um golpe de Estado. Filmado durante a primeira fase da Ditadura Militar Brasileira, o filme lança mão de elementos alegóricos já a partir do nome “Eldorado”: sua província Alecrim, governada pelo populista Vieira, é tomada pelas forças de Porfírio Diaz, antigo mentor do poeta Paulo Martins.

O próprio Glauber Rocha (1981, p. 87) evocou uma continuidade entre os dois filmes pelo mar: “*Terra em transe* é o desenvolvimento natural de *Deus e o diabo*: as pessoas chegam ao mar. Chega-se pelo mar à cidade”; ao mesmo tempo, há também uma mudança: diferentemente da música da esperança do filme antes do golpe, os ruídos de metralhadora sobressairão em 1967.

Para Ismail Xavier (2016a), com a derrota dos projetos revolucionários de esquerda, a alegoria moderna, pensada por Benjamin (1984)¹¹ como marcada pelo desencantamento e pela visão da história fundada na catástrofe, campo de conflitos e violência permanentes, passa a ser central no debate cultural brasileiro, diferentemente da alegoria cristã, marcada pela teleologia (entendida, muitas vezes, como o termo final na salvação) e pela crença no progresso, presente no longa-metragem anterior, *Deus e o diabo na terra do sol*.

Depois dos créditos e das imagens aéreas do mar de *Terra em transe*, a primeira sequência é a do golpe de Estado. Desiludido e revoltado com a capitulação do governador Vieira, Paulo Martins foge com a namorada Sara de carro, não para diante da polícia na estrada e é atingido. Começamos a ouvir um longo monólogo do protagonista (em parte voz *in e*, depois, voz *over*) e, a partir da fala de Paulo, “a impotência da fé” (TERRA..., 1967), começa o “Prelúdio” (“Ponteio”) das *Bachianas n. 3* de Villa-Lobos.

Vemos, então, Paulo empunhando um fuzil apontado para cima, em sua agonia de morte, e todo o filme vai ser um grande *flashback* do personagem. Justamente, a primeira imagem que Paulo evoca – “onde estará o meu deus da juventude, Dom Porfírio Diaz?” (TERRA..., 1967) –, ao som de atabaques de música afro-brasileira que calam a peça de Villa-Lobos, é completamente alegórica: Porfírio

¹¹Xavier (2016a) explica, também a partir de Benjamin, que, como nos dramas barrocos, na cultura da modernidade tornavam-se fundamentais a questão do tempo histórico e a da legitimidade do poder.

Diaz com um estandarte, representando os primeiros europeus que chegaram ao Novo Mundo, junto de figuras carnavalescas (entre elas, Clóvis Bornay) representando portugueses colonizadores e índios, numa evocação da Primeira Missa.

Durante o filme, teremos mais duas incursões musicais diferentes de Villa-Lobos. Na primeira, ouvimos a “Fantasia” (“Devaneio”), das *Bachianas n. 3*, enquanto Paulo se questiona, junto a Sara, sobre o papel da poesia no mundo político. Ele recita poemas para Sara recheados de violência, como nos versos “Não anuncio cantos de paz” ou em “Devolvo tranquilo à paisagem/os vômitos da experiência” (TERRA..., 1967). A fantasia do título da peça de Villa-Lobos pode estar relacionada ao sonho de Paulo de unir a poesia à política, o que ele conclui, ao final da sequência, ser um mero devaneio: “A poesia não tem sentido [...]. As palavras são inúteis” (TERRA..., 1967). Um sentimento catastrófico.

O outro momento é durante a sequência do comício de Vieira, que tem início com o batuque de uma escola de samba presente em cena. Aí, o volume sonoro do samba diminui até cessar, enquanto a câmera se aproxima de Paulo e Sara e passamos a ouvir a “Fuga” das *Bachianas Brasileiras n. 9* de Villa-Lobos, como uma alusão literal à tentativa de saída deles do meio da multidão. É como se, nesse momento, a música criasse ali o espaço do casal (MAGALHÃES; STAM, 1977) e nos permitisse entrar no mundo subjetivo do poeta, expresso em sua voz *over*. Com efeito, em todo o filme, a música de Villa-Lobos se associa a Paulo e a Sara, diferentemente de outras peças do repertório de concerto (por exemplo, de Verdi e Carlos Gomes), associadas a Porfirio Diaz e outros “vilões”.

Há movimentos circulares presentes durante a primeira parte do trecho da “Fuga” de Villa-Lobos, que têm semelhança com os da cena de amor de Rosa e Corisco em *Deus e o diabo*, por sua vez, evocada por Ada em *O desafio* de Saraceni. Porém, aqui, os movimentos são menos da câmera (embora ela não deixe de ter alguns *travellings* circulares) e mais de Paulo e Sara, que também giram e, depois, tentam se afastar da multidão.

Já na segunda parte do trecho da “Fuga”, estando Paulo e Sara junto à balastrada, fora do cerco da multidão, voltamos a ouvir o samba e os ruídos diegéticos, ao passo em que a voz *over* de Paulo dá lugar ao seu diálogo com Sara. Ela, ainda acreditando numa saída política para a crise, pede ao líder sindical Jerônimo que se manifeste. Então, conforme observado por Magalhães e Stam (1977), a música de Villa-Lobos volta a adquirir uma dimensão trágica durante a hesitação dele. Uma tragicidade ainda mais destacada pelo silêncio que se segue ao corte súbito a seguir de todos os elementos sonoros. Como observa Wisnik (1983, p. 177), “entre a guerrilha

e a festa, o carnaval político do ciclo populista, que marca a música de Villa-Lobos, atravessa e potencia, recupera a sua dimensão subjacente, que é a dimensão trágica”.

No final do filme, a sequência da morte de Paulo é reencenada ao som do mesmo “Prelúdio” (“Ponteio”) das *Bachianas n. 3* de Villa-Lobos: em toda a sequência há a retomada de planos, embora não exatamente os mesmos, e até com sentidos contraditórios, como vemos na análise de Xavier (1993). A música também é repetida, mas com variações em relação ao início do filme (interrompida e retomada mais adiante na partitura até o fim).

Nesse final do filme, “a montagem não interrompe o fluxo delirante de Paulo no momento exato em que é ferido [...]. Ao contrário, preenchemos agora o que lá foi suprimido pela montagem elíptica, seguimos suas associações em vertigem na primeira hora da agonia” (XAVIER, 1993, p. 32). Agora, a música começa já enquanto Paulo é baleado no carro, nas palavras “Não é possível esta festa de medalhas” (TERRA..., 1967) da voz *over* dele.

Diferentemente também do início do filme, aqui, a música e a voz *over* de Paulo serão sempre acompanhadas por ruídos de tiros e sirene, com exceção do momento em que todos os sons são silenciados para ouvirmos o discurso inflamado de Diaz no meio do delírio de Paulo. Ele imagina que teria invadido o palácio e que lutara contra Diaz, porém, este vence, sendo coroado e fazendo o seu discurso. Para Xavier (informação verbal)¹², é um discurso bastante barroco, em diálogo com o contexto do *Trauerspiel* alemão evocado por Benjamin (1984).

Os tiros, além de evocarem, no delírio de Paulo, a sua luta contra Diaz, são também símbolo da violência de todo o filme, numa justaposição sonora explicada pelo próprio Glauber: “Música e metralhadoras, e em seguida ruídos de guerra [...]. Não é uma canção no estilo ‘realismo socialista’, não é o sentimento da revolução, é algo mais duro e mais grave” (ROCHA, 1981, p. 87).

Paulo Martins é um Marcelo que pegou em armas. Mas o sentimento é também de catástrofe, culminando com a morte do protagonista.

Os herdeiros e “Invocação em defesa da pátria”: a capitulação

Os herdeiros foi filmado em 1968-1969, mas, por problemas com a censura, foi lançado somente em 1970. Pertence ao período de acirramento da Ditadura Militar Brasileira, muitas vezes referido como “o golpe dentro do golpe”. O filme,

¹² Observação feita na palestra “Alegoria e Teatralidade no Cinema de Glauber Rocha”, em 14 de agosto de 2017, na Universidade Federal Fluminense.

na verdade, tem um escopo temporal bem maior, indo de 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas, até a tomada do poder pelos militares em 1964¹³.

Seu personagem principal é Jorge Ramos, um jornalista que se casa com a filha de um fazendeiro durante o Estado Novo de Getúlio Vargas e, depois, a partir da volta de Vargas à Presidência, em 1951, permanece sempre ligado ao poder, apesar das mudanças políticas, fazendo todo tipo de aliança e traições. O filme tem em sua trilha musical muitas canções populares, mas a peça de Villa-Lobos “Invocação em defesa da pátria” está presente desde seus créditos até o final, em vários momentos do filme.

Diferentemente dos dois filmes anteriores, o protagonista de *Os herdeiros* não é um revolucionário, embora na juventude tenha pertencido ao Partido Comunista e acredite no governo republicano de Getúlio nos anos 1950, mesmo tendo sido preso por ele durante o Estado Novo. Além disso, o filme começa com a narração *over* do velho fazendeiro monarquista, sendo, de certo modo, também descrito do ponto de vista dele nesse e em outros momentos. Essa diferença em relação aos filmes anteriores e as ambiguidades do personagem Jorge Ramos são corroboradas por aspectos da peça de Villa-Lobos escolhida, como veremos.

Há também relações intertextuais com os filmes de Glauber Rocha citados. Por um lado, é um personagem secundário, o filho mais velho de Jorge Ramos (Joaquim), um dos “herdeiros”, que vai mostrar um ímpeto revolucionário, evocado também pela figura do *travelling*, lembrando, nesse aspecto, a corrida de Manuel em *Deus e o diabo na terra do sol* (essa associação de Joaquim com Manuel por meio do *travelling* será desenvolvida mais adiante). Por outro lado, o filme é permeado tanto pelo sentimento catastrófico quanto por momentos de alegoria moderna, como acontece em *Terra em transe*.

A peça “Invocação em defesa da pátria”, para soprano, coro misto e orquestra, foi escrita por Villa-Lobos em 1943, portanto, durante o Estado Novo de Getúlio Vargas, para quem o compositor trabalhava. É uma música definida como um “canto cívico e religioso” e a letra é do poeta Manuel Bandeira, na qual podemos observar o louvor à natureza e à liberdade, com uma prece contra os horrores da guerra (o governo de Getúlio já havia declarado guerra contra os países do Eixo), além de uma evocação de Canaã, a terra prometida do povo judeu, resvalando um sentido messiânico mais próximo da alegoria cristã, observada por Xavier (2016a) em *Deus e o diabo*.

¹³ Não há menção a essa data no filme, nem a maiores detalhes, provavelmente por censura ou autocensura. De todo modo, a deposição do presidente João Goulart em 1964 pode ser inferida da fala de um amigo do personagem Joaquim: “o presidente foi deposto e já deixou o país” (OS HERDEIROS, 1970).

Ah, ó natureza, do meu Brasil!
Mãe ativa de uma raça livre,
Tua existência será eterna,
E teus filhos velam tua grandeza (2x)
Ó meu Brasil!
És a Canaã,
És um paraíso para o estrangeiro amigo.
Clarins da aurora!
Cantai vibrantes a glória do nosso Brasil.
Ó Divino Onipotente!
Permiti que a nossa terra,
Viva em paz alegremente.
Preservai-lhe o horror da guerra.
Zelai pelas campinas, céus e mares do Brasil,
Tão amados de seus filhos.
Que estes sejam como irmãos
Sempre unidos, sempre amigos.
Inspirai-lhes o sagrado,
Santo amor da liberdade,
Concedei a essa pátria querida,
Prosperidade e fartura.
Ó Divino Onipotente!
Permiti que a nossa terra.
Viva em paz, alegremente,
Preservai-lhe o horror da guerra.
Dai a glória do... (soprano)
Clarins da aurora! Cantai vibrantes a glória do... (coro)
... nosso Brasil! (tutti)¹⁴ (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 139)

Embora grande parte do filme se passe na Era Vargas (a rigor, de 1930 a 1945, mas também durante o governo de 1951 a 1954), tal como observa Guerrini Júnior (2009), Carlos Diegues não utiliza a peça nessa parte do filme, em que se daria uma função referencial mais simplista da música ao tempo da ação diegética. Depois de sua presença nos créditos iniciais, a próxima incursão da música de Villa-Lobos só acontece sobre a cartela “21 de abril de 1960”, data da fundação de Brasília. A partir daí até os créditos finais, há várias incursões dela.

Como observamos anteriormente, Villa-Lobos foi malvisto por ter trabalhado para Vargas (era o “som do Getúlio”, como afirmou Carlos Diegues em entrevista a Guerrini Júnior) e, nos anos 1970, seguindo uma lógica semelhante, ficou associado

¹⁴ Aqui e nas análises seguintes desse filme, optamos por evidenciar a letra da música com suas associações semânticas às imagens e ao contexto das sequências em que estão presentes, destacando também a utilização de partes repetidas e variadas ao longo do filme.

à Ditadura Militar, que utilizou sua música em propagandas (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 170-171). Assim, sendo retirada do seu contexto original, a música adquire cores épicas e, ao mesmo tempo, vira um apelo de socorro pelo que acontecia no Brasil desde o Império (referido na fala do fazendeiro do início do filme), sempre em prol dos interesses de oligarquias poderosas e inescrupulosas, tal como confirma Diegues:

A música de Villa-Lobos entrava aí exatamente como você disse: de modo metalinguístico mesmo. Era como uma declaração de socorro... Que era exatamente o que eu queria dizer: só Deus pode resolver essa parada aqui. Eu acho lindo esse texto do Manuel Bandeira, um texto hiperbólico que não é muito o estilo do Manuel Bandeira, excessivo, mas que tem esse caráter excessivo que o filme precisava ter. Quase como um apelo dramático a alguém que nos salve dessa cagada [sic] toda que nós estamos vivendo... A *Invocação em defesa da pátria* era muito ligada àquele momento mais nacionalista e mais parafascista do governo Getúlio Vargas. A gente sabia disso. Não há nenhum erro nisso. É metalinguístico, é uma coisa muito tropicalista nesse sentido: o uso de certos elementos que originalmente têm um valor e que você transforma num contexto novo em que você está colocando. (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 140).

Depois da segunda incursão musical de “Invocação em defesa da pátria” no filme, por ocasião da fundação de Brasília, que contém o início da letra da música até “Cantai vibrantes a glória do nosso Brasil” (OS HERDEIROS, 1970), há uma breve interrupção e a terceira incursão da música vem logo a seguir, quando vemos Jorge Ramos, de costas, com as mãos dadas com a amante, andando em direção ao Palácio da Alvorada (sede da Presidência da República), enquanto ouvimos as exortações do antigo patrão de Jorge, Alfredo Medeiros (fora de campo), em prol de que eles juntem forças. A câmera inicialmente acompanha Jorge e a amante (interpretada por Odete Lara), até que, num corte, um plano conjunto (fixo, mas com alguns ajustes durante o plano) mostra os dois à direita do quadro. Medeiros aparece à esquerda, olha para o público, continuando sua argumentação, num modo de encenação brechtiano, semelhante à realizada por Glauber Rocha em *Terra em transe*. Depois disso, Medeiros se junta ao casal ao fundo, ficando à direita deles. Pela esquerda, na mesma linha, vem o personagem interpretado pelo ator francês Jean-Pierre Léaud¹⁵, que recita um texto em francês e anda até parar de costas à esquerda do plano (Figura 2). A letra da música, cantada pelo soprano, vai de “Tão amado de seus filhos” até o fim.

¹⁵Tanto Léaud quanto Odete Lara trabalharam em filmes de Glauber Rocha da época.



Figura 2: Imagem de *Os herdeiros*.

Tal enquadramento fixo nos lembra os que Ismail Xavier (2016a) associa à alegoria moderna em filmes de Glauber Rocha, como *Terra em transe* – e, como explica o autor, a alegoria é tradicionalmente um modo de denunciar os códigos da representação, havendo uma tendência ao excesso e a justaposições grotescas. Com efeito, tudo nessa encenação de *Os herdeiros* remete à alegoria: a roupa verde e amarelo de Odete Lara entre os dois homens (Jorge e Medeiros) de *smoking*, num indício de conciliação entre os dois; a presença do francês (como o “estrangeiro amigo” da letra da música), personagem excessivo, numa declamação inflamada de um texto que termina com “*la capitale de l’espoir*” (“a capital da esperança”), enquanto, na música, soprano e coro terminam junto cantando “a glória do nosso Brasil”, isso tudo num filme realizado numa época de extrema desesperança com o acirramento da Ditadura Militar.

Vemos também, aqui, uma teatralidade semelhante à considerada por Xavier (2016a) nos filmes de Glauber Rocha, em que há uma delimitação da cena, separando-a de seus arredores, “para que ela possa constituir ‘o lugar alegórico’ acolhendo as forças especiais que nela agem e se condensam” (XAVIER, 2016a, p. 7, tradução nossa). Da mesma maneira como Xavier (2016a) observa quanto a *Terra em transe*, em *Os herdeiros* a cena política se organiza a partir de traições e intrigas de gabinete, tal como no drama barroco analisado por Benjamin (1984), e muitos desses momentos são marcados por tais enquadramentos e delimitações da cena. Benjamin (1984, p. 115) explica que, no drama barroco, a “história migra para a cena teatral” e esta é, em geral, ligada à corte, sendo que, nessa cena delimitada, “o movimento temporal é captado e analisado em uma imagem espacial”.

Um enquadramento semelhante e demarcação da cena estão também ao som da música de Villa-Lobos no final do filme, no velório de Jorge Ramos: em plano frontal e fixo, com o caixão no meio, Joaquim de um lado, a namorada do outro e

a amante do pai chega (vinda do fundo) até o centro, num arranjo bem geométrico (Figura 3). É interessante que, logo no plano seguinte, o personagem do conselheiro conseguirá cooptar Joaquim.



Figura 3: O enquadramento no velório de Jorge Ramos.

Além disso, outros momentos dessa peça musical marcam evocações dos dois filmes de Glauber (*Terra em transe* e *Deus e o diabo na terra do sol*). O primeiro se passa no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, utilizado como locação em *Terra em transe*, na coroação de Porfírio Diaz, momento em que Xavier (2016a) destaca a presença da alegoria barroca. Em *Os herdeiros*, é a sequência em que a viúva do professor Maia (intelectual de esquerda que havia pedido em vão a Jorge Ramos que lhe salvasse da prisão pela ditadura) mostra a Joaquim um revólver e, com toda a calma, atira a queima-roupa em David, o filho mais novo de Jorge. A viúva comete um ato de violência atingindo o pai, algo para que Joaquim (do filme de Diegues) e Paulo (do filme de Glauber) se sentem impotentes (no caso de *Os herdeiros*, o pai é atingido indiretamente, pelo assassinato do filho preferido; já em *Terra em transe*, Diaz é um pai espiritual para Paulo Martins). Logo depois do enquadramento fixo e do assassinato de David pela viúva, a música de Villa-Lobos se inicia. À música, são adicionados sons muito ruidosos de tiros e gritos, que funcionam como mais uma referência à sequência de *Terra em transe*.

Na continuação da música, vemos, em seu gabinete e também num enquadramento fixo, delimitando a cena, Jorge Ramos, sua mulher, a amante, Joaquim e o personagem do conselheiro, que lhe sugere se candidatar para uma vaga no Senado. É, mais uma vez, a figuração da política de portas fechadas, com exclusão

do povo, como no drama barroco (BENJAMIN, 1984), tal como observado por Xavier (2016a) em *Terra em transe*.

Logo após o término da música, Jorge Ramos encontra Jorge Barros, seu velho companheiro do Partido Comunista, com quem discute uma possível aliança. A sequência termina com Jorge Barros dizendo “Você está certo, Jorge Ramos, mas, um dia, o povo...” (OS HERDEIROS, 1970) e levantando o braço com o dedo indicador apontado para cima. Quem retoma essa proposição messiânica, mas de forma totalmente atravessada, é Joaquim, que é visto correndo para a esquerda, acompanhado por um *travelling*, ao som da “Invocação”, de “E seus filhos velam tua grandeza” até “Cantai vibrantes a glória do nosso Brasil” (OS HERDEIROS, 1970): Carlos Diegues relembra, com isso, a proposição teleológica de *Deus e o diabo na terra do sol* e a corrida do protagonista Manuel. Porém, Manuel e seu *travelling* são para a direita e nos levam até o mar. Já o *travelling* de Joaquim é na direção contrária. O personagem, embora com algumas aspirações ideológicas, tem como real objetivo desmascarar seu pai, como constatamos em sua afirmação após a briga com Jorge Ramos: “É preciso que o filho triunfe sobre o pai para que o tempo flua e a história se faça” (OS HERDEIROS, 1970) – ainda que, mesmo sem uma atuação revolucionária clara, ao se posicionar contra o pai, Joaquim acaba desmascarando tudo o que ele representa, ou seja, uma maneira de se fazer política com associação às velhas oligarquias e aos poderosos do momento.

Como observa Guerrini Júnior (2009, p. 140), *Os herdeiros* é um filme marcado pela falta de esperança e que “não vislumbra a possibilidade de uma solução pela luta armada”, daí o contraste de todas as sequências – e dessa em especial – com as palavras da letra da música. Longe da alegoria cristã e da teleologia estão a corrida de Joaquim e o *travelling* que a acompanha. Pelo contrário, o sentimento de Joaquim está bem mais próximo ao de catástrofe, como o de Paulo Martins. Joaquim diz no bar, numa sequência seguinte, ao personagem de Léaud: “Eu vim pelo nojo da história. Como é possível viver...” (OS HERDEIROS, 1970). Outra sequência de “corrida” de Joaquim e *travelling* acontece após o suicídio do pai: ele corre para frente, em direção à câmera, marcando uma diferença fundamental em relação ao *travelling* de *Deus e o diabo*: não há aonde chegar ou qualquer expectativa. Mais do que a presença do sentimento catastrófico em Paulo Martins, Joaquim vai além em sua desesperança, capitulando perante o poder estabelecido, assumindo a herança do pai.

Considerações finais

Vimos que nos filmes *O desafio*, *Terra em transe* e *Os herdeiros*, feitos em momentos diferentes embora próximos da Ditadura Militar no Brasil, há em comum

a presença de personagens idealistas e um sentimento frequente de catástrofe ou fracasso perante os acontecimentos políticos, diferente do messianismo presente no anterior *Deus e o diabo na terra do sol*, mas com o qual se relacionam seja pela música de Villa-Lobos, seja pela figura do *travelling*.

Embora tenhamos dividido nossas análises num movimento descendente em direção à capitulação perante os vencedores da história (da hesitação de Marcelo, passando pela decisão tardia de Paulo Martins de pegar em armas, chegando à capitulação de Jorge Ramos e Joaquim), devemos ver nesse sentido catastrófico uma potência. Nisso, a música de Villa-Lobos escapa às suas injunções originais e se torna trilha musical dessa força que emerge.

Se pensarmos também segundo a visão anacrônica da história de Benjamin, podemos entender o sentimento de “dissipação”, evocado por João Moreira Salles em seu recente filme *No intenso agora*, assim como na associação feita dos acontecimentos de Maio de 1968 do filme com as Jornadas de Junho de 2013 no Brasil, como um aspecto dessa ruína. Embora o filme de Moreira Salles não tenha sido objeto direto de nossas análises, achamos importante começar o artigo com a potência desse sentimento existente em tal objeto do presente, ele mesmo atravessado pelo passado e pelo futuro.

Referências

ALVIM, L. A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60: alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista. *Significação*, São Paulo, v. 42, n. 44, p. 100-119, 2015.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2008. p. 222-232. v. 1.

GUERRINI JÚNIOR, I. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

JOHNSON, R.; STAM, R. *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.

KACHANI, M. Maio de 68, junho de 2013. *Estadão*, São Paulo, 21 nov. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/iprnsv>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

MAGALHÃES, M. R.; STAM, R. Dois encontros do líder com o povo: uma desconstrução do populismo. In: GERBER, R. et al. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 148-156.

ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

STILWELL, R. The fantastical gap between diegetic and nondiegetic. In: GOLDMARK, D.; KRAMER, L.; LEPPERT, R. (Orgs.). *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Los Angeles: University of California Press, 2007. p. 184- 202.

WISNIK, J. M. Getúlio da paixão cearense. In: WISNIK, J. M.; SQUEFF, E. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 129-191.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Allégorie historique et théâtralité chez Glauber Rocha. *IdeAs*, Vanves, n. 7, p. 1-16, 2016a.

_____. O travelling como figura de estilo na comparação entre filmes mexicanos e brasileiros voltados para a representação da violência na história: 1945-2001. In: AGUILERA, Y.; CAMPO, M. (Orgs.). *Imagem, memória, resistência*. São Paulo: Discurso Editorial, 2016b. p. 18-46.

Referências audiovisuais

O DESCOBRIMENTO do Brasil. Humberto Mauro, Brasil, 1937.

DEUS e o diabo na terra do sol. Glauber Rocha, Brasil, 1964.

O DESAFIO. Paulo Cezar Saraceni, Brasil, 1965.

TERRA em transe. Glauber Rocha, Brasil, 1967.

UN FILM comme les autres. Jean-Luc Godard, França, 1968.

OS HERDEIROS. Carlos Diegues, Brasil, 1970.

NO INTENSO agora. João Moreira Salles, Brasil, 2017.

submetido em: 22 dez. 2017 | aprovado em: 9 mar. 2018



Reflexões sobre a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na virada dos anos 1960 aos 1970

*Reflections about the
Cinemateca do Museu de
Arte Moderna of Rio de
Janeiro in the late 1960s
and early 1970s*



Fabián Núñez¹

¹ Professor associado do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF) e leciona no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) na mesma universidade. Membro da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA). Atua na organização do Cineclube Sala Escura, projeto de extensão vinculado ao Laboratório de Investigação Audiovisual (LIA). Pesquisador da Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (Prala) e do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (Lupa). E-mail: fabian_nunez@id.uff.br

Resumo: a gestão de Cosme Alves Netto à frente da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) ficou celebrizada pela importante atuação cultural que a instituição exerceu na época. É possível afirmar que sua administração marca o começo de uma nova fase da Cinemateca desse museu. Este artigo visa tecer reflexões sobre as ações da Cinemateca do MAM-RJ durante a Ditadura Militar brasileira (1964-1985), em particular, na virada dos anos 1960/1970.

Palavras-chave: cinemateca; ditadura; militância cultural.

Abstract: the administration of the *Cinemateca do Museu de Arte Moderna* of Rio de Janeiro by Cosme Alves Netto was celebrated due to the important cultural effects caused by the institution at the time. We can argue that his administration marks the beginning of a new phase of the *Cinemateca*. This article seeks to reflect on the actions of the *Cinemateca* during the Brazilian Military Dictatorship (1964-1985), particularly during the late 1960s and early 1970s.

Keywords: film archive; dictatorship; cultural activism.

Introdução

Quando a Ditadura Militar se instala no Brasil, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) se encontra em uma situação bastante delicada, revertida graças a uma mudança de direção ocorrida em 1965. Como afirma Quental (2010), encerra-se a primeira fase da instituição, caracterizada por sua criação e consolidação. Nessa primeira fase, a principal figura por trás das ações da Cinemateca é Antonio Moniz Vianna, o mais importante crítico de cinema no Rio de Janeiro, atuante no *Correio da Manhã*². Quental detalha como o apoio institucional desse jornal marca a formação do Museu e, por extensão, da Cinemateca, uma vez que a sua principal dirigente é a jornalista e empresária Niomar Moniz Sodré, esposa de Paulo Bittencourt, dono do *Correio da Manhã*. No entanto, o jornal entra em crise durante a ditadura, já que os militares se indispõem com a sua linha editorial. Apesar de ter sido crítico às reformas de João Goulart, chegando a defender a deposição do presidente, o *Correio da Manhã* não apoia a ditadura instalada no país e promove uma campanha em defesa da legalidade, o que culmina na prisão e na cassação dos direitos políticos de Niomar Moniz Sodré, em 1969, provocando a falência e o fechamento do jornal em 1974.

Quental (2010) analisa o quanto a crise que se abate no *Correio da Manhã* repercute nos rumos do MAM-RJ e da Cinemateca. Assim, a partir da segunda metade dos anos 1960, Moniz Vianna se afasta cada vez mais da Cinemateca ao se envolver com as atividades do *Correio da Manhã*, no qual chega a ser editor-chefe. Portanto, a chegada de Cosme Alves Netto à direção da Cinemateca do MAM-RJ em 1965 se dá em um período de crise na instituição, devido à incerteza sobre os seus rumos, uma vez que o homem de confiança da direção do Museu da área de cinema, Moniz Vianna, estava sendo forçado a se distanciar da Cinemateca. Pougy (1996, p. 58) afirma que Cosme somente aceita a direção da instituição por um “ultimato” de Moniz Vianna, já que caso ele não aceitasse, a Cinemateca seria fechada. Logo, a existência institucional da Cinemateca estava em jogo em 1965 (infelizmente, não seria a única vez em que isso ocorre, pois ela sofre outro grave ataque institucional no desmonte de 2002). Em

²Desde a sua ata de fundação, em 1948, o MAM-RJ prevê a criação de uma filмотeca, que somente se concretiza em 1955, graças ao crítico Ruy Pereira da Silva. Em 1957, ocorre a saída da primeira equipe, devido às divergências entre Ruy e Moniz Vianna, assumindo a frente da Cinemateca o crítico José Sanz, que por sua vez é dispensado em 1960, ao ser substituído por Fernando Ferreira, com apoio de Moniz Vianna. Em 1965, Sanz retorna à chefia da instituição, mas em seguida é demitido pela direção do Museu. É Sanz que convida o cineclubista Cosme Alves Netto, então há pouco tempo preso pela ditadura recém-instaurada no país, a trabalhar na Cinemateca. Segundo Dejean Magno Pellegrin, Sanz jamais perdeu Cosme, que assumiu a direção da instituição após a sua saída, sentindo-se traído por ele (Quental, 2010). Segundo Pougy (1996), Sanz desejava fazer as pazes com Cosme no final de sua vida, mas não conseguiu concretizar sua intenção, pois faleceu antes, em 1987.

suma, Cosme consegue reverter a situação na qual se encontrava a Cinemateca ao estabelecer outros laços e outras parcerias que transformariam a instituição e “a levariam para outro (longo) caminho” (QUENTAL, 2010, p. 137). Assim, Cosme fica à frente da Cinemateca até 1989, ao ser destituído da chefia pela direção do Museu, embora jamais tenha sido demitido da instituição, onde trabalhou até a sua morte, ocorrida em fevereiro de 1996. De fato, a gestão Cosme na Cinemateca do MAM-RJ ficou celebrizada pela importante atuação que a instituição carioca exerceu na época, não apenas na cena cultural local e nacional, mas também por seu prestígio internacional, sobretudo, em âmbito latino-americano. Nosso intuito neste artigo não é relatar, em pormenores, esse “outro (longo) caminho” que a Cinemateca trilhou com Cosme, mas estabelecer algumas reflexões sobre sua gestão, em especial, a conturbada virada dos anos 1960/1970. Frisamos que, em 1969, Cosme é submetido a sua segunda prisão, sofrendo meses de detenção e tortura. Até o atual estado de nossas pesquisas, não encontramos muitas informações (documentadas) sobre o ocorrido, o que ainda a deixa sob a égide dos relatos e depoimentos de quem viveu o período e conviveu com Cosme. No entanto, apesar dessa lacuna, buscamos compreender as atividades da Cinemateca do MAM-RJ a partir de 1965 e nos perguntar o quanto o endurecimento da Ditadura Militar tolheu o espectro de ação de suas atividades. Trata-se de um questionamento pertinente, que deve levar em conta também as ambiguidades inerentes às ações de sujeitos históricos em sociedades em regimes autoritários. É importante ressaltar que não postulamos conclusões categóricas, não apenas devido ao andamento de nossas pesquisas, mas também por cremos que a reflexão sobre a ação de sujeitos sociais em regimes de exceção deve ser (re)colocada de modo permanente, sobretudo em períodos de intolerância e ascensão conservadora, como o que atualmente vivemos.

Feixe de luz em uma sala escura: cinemateca e ditadura

Como já afirmamos, Cosme assume a direção da Cinemateca do MAM-RJ em 1965, diante do desafio de reestruturar uma instituição fragilizada em tempos difíceis. Nascido em Manaus, em 1937, Cosme Alves Ferreira Netto se muda para o Rio de Janeiro na segunda metade dos anos 1950 para estudar na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil³, onde atua no cineclubismo e milita na Juventude Universitária Católica (JUC). Retorna ao Amazonas em 1962, a pedido de seu pai, o empresário Cosme Alves Ferreira Filho, um dos homens mais ricos do

³Atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

estado, que aceita a declinação de seu filho à administração dos negócios da família⁴. O que se conta é que, por sua vez, Cosme abre mão de sua parte na fortuna do pai. De volta à Guanabara, retoma as suas atividades culturais, sendo eleito presidente da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. Devido ao seu envolvimento na Ação Popular (AP), organização política da esquerda cristã, Cosme é preso em 1964 junto de sua noiva, Iza Quintans Guerra, também militante da AP. Segundo Machado (2016), a prisão de Cosme é decretada em julho de 1964, sendo posto em liberdade somente em fevereiro de 1965, por falta de provas. Nesse período é convidado por José Sanz, então diretor da Cinemateca do MAM-RJ, a trabalhar na programação da instituição, devido à sua atuação no cineclubismo. No entanto, nesse mesmo ano, Sanz é afastado da chefia da Cinemateca pela direção do Museu. Assim, Cosme assume o cargo, com o desafio de reerguer a instituição.

É também em 1965 que é inaugurado o Auditório da Cinemateca no espaço do Museu, localizado no 3º andar do Bloco de Exposições. Desse modo, a Cinemateca passa a ter definitivamente um espaço de exibição na sede do Museu. Desde o início de suas atividades de difusão, iniciadas na sessão inaugural de 7 de julho de 1955 no auditório da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), a Cinemateca do MAM-RJ realizava suas projeções no centro do Rio de Janeiro, em um perímetro próximo ao Aterro do Flamengo. Porém, as ações da Cinemateca, mesmo após a inauguração de seu auditório no Museu, se espriam por toda a cidade, ao longo dos anos 1960 e 1970, ao ser responsável pela programação de sessões em várias salas de cinema na cidade do Rio de Janeiro e de Niterói. A mais célebre dessas ações foram as sessões de meia-noite do Cinema Paissandu, no Flamengo, que formou a chamada “Geração Paissandu”. Mas também podemos citar o Teatro Maison de France, Museu da Imagem e do Som, Cinema 1, Lido, Art-Palácio, Pax, Riviera, Tijuca Palace, Cine Roma, Studio Tijuca e Cine Arte UFF, entre outros. Em suma, identificamos uma rede de estreitas relações entre cineclubes, distribuidores e um “circuito de arte”, em que a Cinemateca do

⁴Cosme Ferreira Filho era dono da *holding* Companhia Industrial Amazonense, que atuava na exportação de borracha e industrialização de guaraná, além de atividades no comércio e setor imobiliário (CAMPOS, 2015). Segundo o Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro *online* do CPDOC-FGV, Cosme Alves Ferreira Filho nasceu em Fortaleza em 1893, radicando-se em Manaus, onde foi jornalista, tradutor oficial, despachante aduaneiro e comerciante. Foi eleito deputado federal pelo Amazonas à Assembleia Nacional Constituinte de 1946 pelo PSD, sendo parlamentar até 1955. Com a instauração do bipartidarismo pelo Ato Institucional nº 2, em outubro de 1965, filiou-se à Arena, pela qual foi eleito suplente de deputado estadual, em novembro de 1966. Foi fundador e, depois, sócio benemérito e assessor técnico da Associação Comercial do Amazonas e membro da Associação Amazonense de Imprensa, do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas, da Academia Amazonense de Letras e da Associação Brasileira de Imprensa. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1976.

MAM-RJ possui um papel central nessa articulação⁵. Essa inter-relação é tão forte que, quando ocorre o incêndio no Museu, cuja dependência da Cinemateca atingida é o seu Auditório, em 8 de julho de 1978, as atividades de difusão não são tão severamente afetadas. A secretaria da Cinemateca é transferida para o Bloco Escola e as sessões, para vários espaços na cidade. O auditório definitivo da Cinemateca será reinaugurado somente no final de 1982, localizando-se no Bloco Escola – onde permanece até os dias de hoje. Também destacamos o papel da difusão da Cinemateca por meio dos cineclubes durante os anos 1970. A Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro é reestruturada a partir de 1972, e são retomados os encontros nacionais de cineclubes a partir de 1974, após sua interrupção pela ditadura em 1968. Em 1976, é criada a Dinafilmes, uma distribuidora vinculada ao Conselho Nacional de Cineclubes (CNC).

Para sistematizar a nossa compreensão sobre a ação da Cinemateca do MAM-RJ durante a Ditadura Militar, retomamos o que já afirmamos anteriormente em outro texto (NÚÑEZ, 2017) sobre a ação das cinematecas latino-americanas no período das ditaduras: 1) a difusão como prática de militância cultural, o que converteu várias cinematecas como polos aglutinadores de atividade cultural alternativa (e que, desse modo, algumas vezes, conseguiu furar o bloqueio da censura), transformando-se em espaços de formação e convivência de um público identificado como opositor ao regime; 2) centros de produção fílmica e de formação audiovisual, uma vez que várias cinematecas não apenas exibiam filmes, como passaram a produzir ou (co)financiar filmes, cedendo muitas vezes os seus espaços para atividades técnicas, além de oferecer cursos de formação estética e técnica, suprindo, em muitos casos, a inexistência ou incipiência de escolas de cinema no país em questão; 3) o resguardo para materiais considerados subversivos, transformando as cinematecas em verdadeiros cofres para obras do pensamento crítico em um cenário de “terra devastada” propiciada pelo terrorismo de Estado, salvaguardando-os na medida do possível, pois, em mais de um caso, os arquivos fílmicos também foram alvos de invasões e apreensões pelas forças da repressão; 4) a articulação institucional em âmbito internacional como meio de legitimação da(s) cinemateca(s) e, desse modo, valorizando suas respectivas cinematografias (o que também inclui um tipo de produção fílmica local identificada ao pensamento de esquerda), o que acarretou, em certo momento, a busca de uma ação coletiva de caráter continental graças à Unión de Cinematecas de América Latina (Ucal), assim como o esforço de visibilidade ao subcontinente latino-americano em

⁵ Para a formação desse “circuito de cinema de arte”, Cosme contou com a atuação dos programadores Alberto Shatovsky e Fabiano Canosa.

organizações internacionais, sobretudo a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (Fiaf), seja de modo coletivo ou não, como membros presentes em tais agremiações. É importante frisar que esses quatro aspectos levantados se inter-relacionam e as divergências entre as cinematecas latino-americanas, no tocante às suas ações durante as ditaduras implantadas em nosso continente, se darão pela maior ênfase a determinado ponto e, sobretudo, discordâncias em torno das políticas de difusão.

Podemos identificar claramente esses quatro campos de atividade na atuação da Cinemateca do MAM-RJ no campo cultural durante a Ditadura Militar brasileira. Neste artigo, nos concentraremos no primeiro item (difusão) e, portanto, mencionaremos *en passant* os demais aspectos. Em relação à produção fílmica e formação audiovisual, a Cinemateca do MAM-RJ, com sua reestruturação ocorrida em 1965, cria um Departamento de Produção, a cargo do fotógrafo Paulo Huthmacher, com o intuito de formar profissionalmente novos quadros⁶. Além disso, a Cinemateca estabelece uma parceria com o estúdio Tecnisom, que, em suas dependências no Bloco Escola, oferece serviços de montagem e sonorização, auxiliando na (co)produção dos filmes realizados pela Cinemateca. No entanto, não é apenas a produção da Cinemateca que é montada e finalizada nas dependências do Museu, mas também longas-metragens, como *Cara a cara* (1967), de Júlio Bressane, e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, por exemplo. Além disso, em 1966, é criado um setor de cursos na Cinemateca. Até os anos 1980, passam a ser oferecidos vários cursos, sendo ofertados anualmente os de História e Estética do Cinema, lecionados por Ronald Monteiro, e Técnica Cinematográfica, por José Carlos Avellar. Salientamos que ambos, Avellar e Ronald, são os dois pilares da gestão Cosme na Cinemateca do MAM-RJ (NÚÑEZ, 2017).

Em relação ao resguardo de material, a Cinemateca do MAM-RJ se tornou um local de depósito para obras consideradas “subversivas”. Além de filmes com problemas de censura, a Cinemateca também era encarada como um espaço seguro (na medida do possível), onde cineastas poderiam deixar obras que poderiam pô-los em risco. Em sua pesquisa, Machado (2016) analisa o caso do registro fílmico do cortejo fúnebre do estudante Edson Luís, assassinado pela polícia em 28 de março de 1968 durante uma passeata, e cuja morte se converteu em símbolo de resistência à ditadura. Entre as câmeras que registraram a multidão que acompanhou o funeral, estavam a do cineasta Eduardo Escorel e a de José Carlos Avellar, este, na época, envolvido na

⁶ Segundo CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA (1966), a equipe do Departamento de Produção coordenado por Huthmacher foi composta por Norma Bahia Pontes, Lygia Pape, Paulo Chada, Flávio Costa, Paulo Antônio Paranaguá, Arturo Uranga, Affonso Beato, Gilberto Santeiro, Jaime Rodrigues Teixeira, David Glat, Francisco Parente e Carlos Egberto.

realização de *Manhã cinzenta* (1968), de Olney São Paulo. A sobrevivência dessas imagens em movimento, guardadas na Cinemateca do MAM-RJ, é um dos objetos de estudo da tese de Machado. É admirável a sua pesquisa e análise, uma vez que esse tema, em geral, é constituído pelos relatos de tom pitoresco. Assim, por exemplo, foi comum nas cinematecas latino-americanas a atribuição de títulos falsos aos filmes que estavam na mira das ditaduras. O caso mais célebre da Cinemateca do MAM-RJ é o dos negativos originais da então ficção interrompida pelo Golpe de 1964, *Cabra marcada para morrer*, de Eduardo Coutinho, guardados sob o falso título *A rosa do campo*. Por outro lado, reiteramos que as cinematecas latino-americanas, por também estarem sob a mira dos regimes ditatoriais, sofreram com a censura de filmes em sua programação, além de invasão, apreensão e destruição de filmes de seus acervos. A Cinemateca do MAM-RJ não foi exceção⁷.

Sobre a articulação institucional em âmbito internacional, salientamos o papel de Cosme na Ucal. Não iremos nos deter sobre esse tema, pois já sistematizamos alguns de seus pontos em outro texto (NÚÑEZ, 2015). A Ucal é criada em março de 1965 e a Cinemateca do MAM-RJ não é um de seus membros fundadores, sendo admitida na entidade em 1967, no III Congresso, ocorrido em Viña del Mar⁸. No entanto, é a partir do V Congresso, em julho de 1971, sediado em Montevideu e organizado pela Cinemateca Uruguiaia, que se dá a guinada à esquerda na Ucal, sob o discurso das Teorias de Libertação Nacional. Silveira (2014) aponta para a ironia da situação, já que a Cinemateca Uruguiaia era fortemente criticada por uma ala mais radical do meio cinematográfico uruguaio, reunida em torno da efêmera, mas importantíssima, Cinemateca del Tercer Mundo (C3M), inteiramente voltada à difusão e produção de um cinema político e revolucionário. E é justamente esse ideário que predomina no congresso, chegando a produzir um texto oficial da Ucal, denominado Declaração de Montevideu, assinado por todos os presentes à reunião⁹. Nessa ocasião é posto na mesa o debate sobre a “redefinição do conceito de cinemateca”, que é expresso na Declaração,

⁷ Avellar relata que Cosme e ele iam ao departamento de censura localizado no Palácio do Catete para que os filmes programados pela Cinemateca fossem aprovados. Portanto, os censores conheciam a instituição e inclusive alguns iam às suas atividades, como debates e palestras, para “ouvir o que se dizia” (MACHADO, 2016, p. 211). Mais de um filme programado foi proibido pela censura. A repressão também se manifestava na forma de apreensão. Sobre esse tema, há o célebre “*on dit*” de que uma vez policiais foram à Cinemateca do MAM-RJ apreender um filme. Cosme reconheceu que um deles era um ex-jogador de futebol, que havia atuado em um time grande do Rio. Enquanto “puxava papo”, conversando sobre esporte, funcionários da Cinemateca no arquivo trocaram o filme de lata, fazendo com que fosse levado outro em seu lugar.

⁸ Cosme não vai ao congresso. Quem representa a Cinemateca do MAM-RJ é o cineasta Paulo César Saraceni.

⁹ Cosme é um dos integrantes da comissão que redige a declaração aprovada na assembleia.

ao afirmar que uma cinemateca na América Latina, sem abrir mão de seu trabalho de coleta e conservação, deve dar prioridade à difusão de um cinema que melhor contribua ao desenvolvimento de “uma cultura autenticamente nacional” em nossos países, ao buscar romper com “as ações elitistas que fundamentam a concepção tradicional de cinemateca” (UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, s.d., p. 30). Assim, afirma-se que “o ato cultural por excelência na América Latina é a libertação de nossos povos” (Idem). Esse discurso e o tema da redefinição do conceito de cinemateca na América Latina se aprofundam nos dois congressos seguintes, ocorridos em 1972, na Cidade do México, e em 1974, em Caracas. Não nos deteremos em pormenores sobre a cisão no interior da Ucal, que se inicia no congresso venezuelano de 1974 e se dá de modo pleno em 1976, no México, por ocasião do XXXII Congresso da Fiaf. O *enjeu* da ruptura se deve às discordâncias sobre políticas de difusão, o que, em última instância, manifesta as divergências presentes na esquerda latino-americana frente ao tipo de ação política a ser realizada no campo cultural, como apontam Galvão (1991) e Villaça (2012). A cisão na Ucal é movida pelas Cinematecas Argentina e Uruguiaia, às voltas com o aumento da repressão e perseguição política em seus países. Frisamos que nos folhetos da programação da Cinemateca do MAM-RJ, a instituição carioca continua se declarando como membro da Ucal, o que significa que ela jamais rompeu publicamente com a entidade.

Nesse mesmo período, a Cinemateca do MAM-RJ busca se aproximar da Fiaf, instituição com a qual havia rompido nos anos 1960. Aceita como membro provisório da Fiaf em 1957, se retira em seguida da federação ao lado de outras congêneres latino-americanas, em apoio à saída da Cinemateca Francesa da entidade. Ressaltamos que a Cinemateca Brasileira e o uruguaio Sodre permanecem na Fiaf, no entanto, devido à aguda crise institucional que abate a instituição brasileira, ela será desligada da Fiaf de modo unilateral. Portanto, na virada dos anos 1960/1970, as duas instituições latino-americanas vinculadas à Fiaf são o Sodre e a Cinemateca de Cuba, que se torna membro em 1963. Devido às ausências de representantes do Sodre nas atividades da Fiaf, que chega a pôr em risco a sua filiação, podemos afirmar que a Cinemateca de Cuba possui um importante papel na intermediação entre a Fiaf e a América Latina nesse período. O cubano Saúl Yelín faz parte do Comitê Executivo da Fiaf de 1973 até sua morte precoce, em 1977. Até então, o último latino-americano a fazer parte do Comitê Executivo da Fiaf tinha sido Paulo Emílio Sales Gomes, eleito para diversos cargos de 1951 a 1964. No entanto, a presença de Paulo Emílio é uma exceção, pois como frisa Correa Júnior (2012), a participação de latino-americanos nas reuniões da Fiaf sempre foi inconstante. No entanto, a partir

do começo dos anos 1970, vemos a aproximação das cinematecas latino-americanas com a Fiaf. Em nossas pesquisas, podemos afirmar que Cosme participou de todos os congressos da Fiaf, de 1971 a 1976, como observador, uma vez que a Cinemateca do MAM-RJ se torna membro pleno apenas em 1978, embora tenha iniciado o levantamento da documentação necessária para a solicitação de ingresso desde 1974. Por ocasião do XXVII Congresso da Fiaf, realizado em junho de 1971 em Wiesbaden, Alemanha Ocidental, Cosme apresenta um relatório sobre a situação das cinematecas na América do Sul, já que afirma não ter muitas informações sobre o México e a América Central. Cita a criação da Ucal em 1965 e que há onze cinematecas na América do Sul, localizadas em oito países: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela. Além disso, afirma que a falta de comunicação de tais cinematecas com a Fiaf se deve às dificuldades financeiras e à instabilidade política da região. Cosme reforça a participação de um representante da Fiaf presente nos congressos da Ucal, como uma das formas de estreitar os laços entre as entidades (FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM, 1971). É importante frisar que na ata de ratificação da Ucal, assinada no Rio de Janeiro, em 1965, já é assinalado esse procedimento de convidar representantes de associações internacionais para os congressos da Ucal. São citadas a Fiaf, o International Council of Museums (Icom) e a União Mundial de Museus de Cinema (entidade criada por Henri Langlois, diretor da Cinemateca Francesa, em contraposição à Fiaf)¹⁰. De fato, houve tentativas nesse sentido, conforme pudemos constatar em documentação no acervo da Cinemateca do MAM-RJ, mas foram infrutíferas¹¹.

Difusão: táticas para um projeto de cinema

A programação da primeira fase da Cinemateca do MAM-RJ é marcada pelas mostras panorâmicas de cinematografias centrais, organizadas por Moniz Vianna. Por sua vez, a programação da Cinemateca durante a gestão Cosme também possui

¹⁰ Nos folhetos da programação da Cinemateca do MAM-RJ, chegamos a encontrar o dado de que a instituição carioca era membro da União Mundial de Museus de Cinema. Aliás, Moniz Vianna foi o primeiro vice-presidente da associação criada por Langlois, que financiou dois encontros durante o I FIF (Festival Internacional do Filme), ocorrido no Rio de Janeiro, em setembro de 1965.

¹¹ Por exemplo, o belga Jacques Ledoux, então secretário-geral da Fiaf, responde a uma carta da Cinemateca Uruguia de 9 de julho de 1971 em uma missiva de 20 de julho, na qual declara a sua impossibilidade de participar do congresso da Ucal a ser realizado em Montevidéu no final daquele mês. Na ocasião, é abordado o tema da “redefinição do conceito de cinemateca” na Ucal, coincidentemente quando a Fiaf está revendo os seus estatutos e, por conseguinte, o conceito de “arquivo de filmes”. Cremos que esse assunto merece um estudo à parte, pois esse debate na Fiaf no começo dos anos 1970 é importante para pensarmos a gestação de uma teoria da preservação audiovisual, que tomará corpo duas décadas depois.

uma outra preocupação: divulgar os cinemas novos. Desse modo, os movimentos de renovação estética que pulularam ao longo dos anos 1960 têm presença garantida nas telas programadas pela Cinemateca, o que também inclui o Cinema Novo brasileiro, quando os seus diretores eram rechaçados por parte da crítica nacional, além de terem acesso restrito aos auxílios e prêmios concedidos pelos órgãos culturais do país. Mais do que exibir, a Cinemateca também abre as suas portas para debates e seminários. Tampouco podemos deixar de citar a forte presença de cinematografias do antigo Bloco Socialista, aliás, fenômeno em várias cinematecas latino-americanas. Isso demonstra a eficaz relação que as cinematecas estabeleciam com as autoridades diplomáticas desses países, em conjunto com o apoio de suas respectivas cinematecas. Aliás, Silveira (2014) sublinha de modo perspicaz que a exibição dessas cinematografias encerra não apenas um sentido de contestação direta às ditaduras militares implantadas na América Latina, mas também a descoberta por parte de um público formado pelas cinematecas de uma sofisticada riqueza estética em filmes que, por sua vez, são criações artísticas realizadas também em um contexto de censura. Porém, antes, precisamos nos interrogar: o que é “um público formado pelas cinematecas”? É por esse viés que conseguimos compreender o sentido profundo de difusão, que encerra em si um “projeto de cinema” (CORREA JÚNIOR, 2011).

Assim, nos perguntamos: que informações eram dadas aos espectadores nos boletins de programação? Ressaltamos que os folhetos de programação de uma cinemateca denotam uma ideia de público a ser almejada. Na Cinemateca do MAM-RJ, havia dois tipos de folhetos de programação: os informativos e os programas, sendo que estes últimos continham mais informações sobre os filmes. Até 1974, os folhetos da programação eram folhas datilografadas. Posteriormente, a partir da segunda metade dos anos 1970, ganham imagens e ilustrações, tendo um ar bastante despojado. Silveira (2014) frisa que não foi apenas por intermédio das imagens nas telas que as cinematecas estabeleciam o seu diálogo com um público ávido por cultura alternativa em uma sociedade reprimida, mas também por meio da palavra escrita. As publicações editadas por tais instituições cumprem um papel chave, pois, em um período de vigilância sobre as palavras, as análises sobre os filmes e as informações sobre realizadores, cinematografias e meio cinematográfico, em geral, trazem consigo um aspecto ideológico que não pode ser ignorado. Assim, ao lermos esse material hoje em dia, devemos nos perguntar que informações são dadas ao leitor, de que tipos e sobre que temas. Aliás, é preciso frisar que não se deve levar em conta apenas as publicações em formatos de caráter mais perene, como revistas e livros, mas inclusive os folhetos da programação mensal e *folders* distribuídos durante as sessões. Portanto,

em complementação às advertências de Silveira (2014), postulamos que, em relação a tais publicações, não são apenas os textos e as imagens que devem ser analisados, mas o conjunto do material impresso, ou seja, a sua própria diagramação. Ou seja, um estudo, digamos, não apenas do conteúdo dos impressos, mas de toda a sua estrutura gráfica, isto é, uma análise de seu design. Nesse sentido, salta aos olhos a citada transformação ocorrida nos folhetos da programação da Cinemateca do MAM-RJ a partir de meados dos anos 1970, ao serem fartamente ilustrados com imagens e letras de diversos estilos distribuídas ao longo dos folhetos, muitas vezes misturando tipografia antiga com ilustrações diversas. Essa diagramação dialoga explicitamente com a produção artística da contracultura brasileira em voga nesse período, que encontrou no material mimeografado o seu principal meio de expressão. Portanto, cremos que pesquisas sobre as publicações produzidas pelas cinematecas durante as ditaduras, levando em conta a inter-relação entre textos, imagens e diagramação, é um vasto campo ainda a ser estudado com maior profundidade.

Por fim, analisaremos o caso do longa *Ukamau* (1966), de Jorge Sanjinés. O filme é exibido em dezembro de 1969 na Cinemateca, com apoio da Embaixada da Bolívia, como sessão extra. No programa 207 há a ficha técnica do filme e um longo texto do crítico boliviano René Capriles Farfán. No programa 212, após a ficha técnica do filme, um texto de José Carlos Avellar. O texto de Capriles é dividido em três partes. Na primeira, Capriles apresenta a Bolívia, descrevendo-a como um dos países mais ricos do nosso continente, sua posição geográfica estratégica, sua população de maioria indígena e suas contradições políticas. Afirmo que, por isso, a produção cinematográfica foi escassa e de caráter esporádica no país. Em seguida, apresenta os “talvez” mais importantes realizadores do país, Jorge Ruiz, o roteirista Oscar Soria e Jorge Sanjinés. E, por último, uma breve resenha do filme *Ukamau*, definindo-o como “uma narrativa boliviana, um corte transversal em sua cultura” (CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA, 1969a), como a primeira aproximação concreta à cultura da maioria da população do país, de cultura indígena. Por sua vez, o texto de Avellar é uma crítica do filme, pois se atém especificamente à obra. Frisa a relevância de *Ukamau* como um dos primeiros filmes que iniciou “uma linguagem capaz de revelar inteiramente o homem da América Latina” (CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA, 1969b). Destaca que o elenco do filme é formado por atores não profissionais – característica que o texto do Capriles também frisa –, o que dá maior autenticidade ao mostrar “o modo de viver e pensar do índio boliviano” (CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA, 1969b). E afirma que, assim

como *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, realizado dois anos antes, a narração se organiza em *Ukamau* a partir da necessidade de documentar, e funcionar apenas como um elemento de ligação entre os diversos quadros isolados, que se impõem quase por si mesmos. (CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA, 1969b).

Em suma, o que podemos refletir sobre ambos os textos? Podemos notar que, além de informar sobre uma cinematografia desconhecida para nós, há o esforço de pontuar a relevância de cineastas do nosso continente, relacionando-os com uma obra nacional. A relação com o cinema brasileiro é algo a ser destacado. Aliás, a preocupação em difundir e, por conseguinte, pensar o cinema nacional é uma marca da gestão Cosme. Em 1969, a Cinemateca edita o livro *Quem é quem no Cinema Novo?* de Alex Viany; e no final do ano seguinte, em novembro e dezembro de 1970, e no começo do outro ano, em fevereiro de 1971, exhibe a mostra *Cinema Brasileiro: novos rumos*, que ficou consagrada pela historiografia como um marco na divulgação do Cinema Marginal¹². Em suma, apesar do clima político adverso, a Cinemateca do MAM-RJ consegue se manter como um polo catalisador de cultura cinematográfica no Rio de Janeiro.

À guisa de conclusão

Após ser liberado da prisão no início de 1965, Cosme continuou sendo vigiado. Antes de sua segunda prisão, em 1969, o Departamento de Ordem Política e Social (Dops) e instâncias militares expressavam preocupação com as “atividades revolucionárias e conspiratórias” do diretor da Cinemateca do MAM-RJ, conforme documentação estudada por Machado (2016, p. 104-108). No mínimo, desde setembro de 1968, Cosme volta a ser objeto de forte suspeição pela ditadura. A sua prisão no ano seguinte se deve à crença de que Cosme teria algum envolvimento com a luta armada, devido ao seu passado de militância na AP. Ou seja, Cosme é mais uma das várias vítimas do recrudescimento da Ditadura Militar em resposta à luta armada e às crescentes manifestações de massa de oposição, que marcam o ano 1968.

A partir de meados da década de 1970, com a rearticulação do cineclubismo e em conjunto com outras instituições, como a Embrafilme e a Cinemateca Brasileira, vemos a Cinemateca do MAM-RJ em uma nova dinâmica do cenário cultural do país.

¹² Glauber Rocha, em carta de maio de 1971 a Alfredo Guevara, diretor do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas (Icaic), faz críticas a Cosme, acusando-o de ter transformado a Cinemateca “num centro irresponsável de ataques ao ‘cinema novo’” (ROCHA, 1997, p. 407).

Confirmada a derrota da esquerda armada, testemunhamos a construção de um campo político-cultural batizado de “oposição civil” por Napolitano (2011, p. 149-150). Com certeza, a Cinemateca do MAM-RJ, graças, sobretudo, às suas atividades de difusão, pode ser considerada um polo de resistência cultural durante a Ditadura Militar brasileira. No entanto, Napolitano (2011, p. 147) chama a atenção para “o uso indiscriminado e idealizado da expressão ‘resistência cultural’”, que “pode ocultar as tensões e os diferentes projetos que separavam os próprios agentes históricos que protagonizaram o amplo leque de oposição ao regime militar”. Em suma, a Cinemateca do MAM-RJ estava no alvo da ditadura, começando pelo próprio Cosme. Porém, não podemos estipular uma lógica linear causal de modo tão cabal nas ações da instituição carioca em resposta ao recrudescimento do regime. Na verdade, desde a reestruturação da instituição ocorrida a partir de 1965, a Cinemateca do MAM-RJ trilhava outros rumos. Por outro lado, a quebra no campo cultural no imediato pós-1968, como o esvaziamento da atividade cineclubista, repercutiu nas ações da Cinemateca, aumentando o seu protagonismo. Não por acaso é, a partir da Cinemateca do MAM-RJ, que a Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro é reorganizada no começo dos anos 1970.

Entendemos que em países sem uma indústria cinematográfica local forte como o nosso, as cinematecas exercem um papel fundamental na construção de uma cultura cinematográfica. Por conseguinte, a difusão e, portanto, a formação de um público somente é possível graças a uma política, até porque difusão é por definição uma prática política, como frisa Correa Júnior (2011). No caso específico da Cinemateca do MAM-RJ, devemos também levar em conta uma dinâmica própria, a saber, o seu vínculo com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e as relações entre as duas instituições – às vezes nem sempre amistosas. Quental (2010, p. 12) assinala que Cosme conseguiu conquistar a autonomia financeira da Cinemateca, o que foi fundamental para suas atividades, elevando a instituição a outro patamar¹³. Além disso, como aponta Avellar, as cinematecas, de forma geral, estavam mudando ao redor do mundo naquele período, ao deixarem de ser apenas um mero arquivo “sagrado” voltado a um pequeno e seletivo grupo de fanáticos por filmes antigos para se tornarem instituições de profunda inserção cultural nas cidades em que estão localizadas (NÚÑEZ, 2017, p. 53). Nesse sentido, a Cinemateca do MAM-RJ cumpriu o seu “dever histórico”. Portanto, assim como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro conseguiu sobreviver às ações do

¹³ As primeiras atividades da Cinemateca realizadas por Ruy Pereira da Silva foram feitas com dinheiro de seu próprio bolso, pois a primeira equipe de funcionários não era remunerada, como frisa Quental (2010). Ou seja, apesar de uma filмотeca estar prevista desde a fundação do MAM-RJ, o Museu jamais se preocupou em destinar um orçamento para tal, o que explica a sua efetivação ocorrer apenas em 1955, devido à ação de voluntários.

regime militar, apesar da perseguição sistemática e da destruição do *Correio da Manhã*, a Cinemateca do MAM-RJ conseguiu resistir graças à sua reestruturação ocorrida em 1965. Para tal, contou com o capital simbólico de Cosme construído no cineclubismo e, portanto, com uma articulação com outros agentes de oposição à ditadura, assim como a construção de relações com instituições estrangeiras, realizada no calor da hora. O desafio é analisar os pormenores desse tortuoso caminho.

Referências

CAMPOS, G. A. *Além da crítica: os Intelectuais do Grupo de Estudos Cinematográficos do Amazonas e suas relações com o poder (anos 1960)*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2015.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. *Dicionário histórico-biográfico brasileiro*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA. *Informativo n. 29*. Rio de Janeiro, 1966.

Programa 207. Rio de Janeiro, 6 dez. 1969a. Extra.

_____. *Programa 212*. Rio de Janeiro, 11 dez. 1969b. Extra.

CORREA JÚNIOR, F. D. *O cinema como instituição: a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948-1960)*. 2012. Tese (Doutorado em História e Sociedade) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2012.

_____. *Sex, money, social climbing, fantastic!:* a lógica cultural dos anos de chumbo do cone sul e a história das cinematecas (arquivos/museus de cinema). *Cadernos Cedem*, Assis, v. 2, n, 1, p. 27-47, 2011.

FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM. Congress Fiaf, 27., 1-4 jun. 1971, Wiesbaden. *Minutes...* Wiesbaden: RFA, 1971.

GALVÃO, M. R. E. *Projeto Centro(s) Regional(is) de Preservação do Acervo Cinematográfico Latino-Americano*. 1991. Tese (Livre-docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

MACHADO, P. F. M. *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

NAPOLITANO, M. “Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: ROLLEMBERG, D.; QUADRAT, S. V. (Orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX: Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 145-174. v. 2.

NÚÑEZ, F. La acción de las cinematecas latinoamericanas en tiempos de dictadura: el caso de la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, v. 73, p. 43-56, 2017.

_____. Notas para um estudo sobre a União de Cinematecas de América Latina. *Significação*, São Paulo, v. 42, n. 44, p. 63-81, 2015.

POUGY, A. *A Cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: formação de uma cultura cinematográfica na cidade*. 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

QUENTAL, J. L. A. *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

ROCHA, G. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SILVEIRA, G. *La résistance dans l’obscurité: le public de la Cinémathèque Uruguayenne pendant la dictature militaire (1973-1984)*. Tese (Doutorado) – Universidade Jean Moulin Lyon 3, Lyon, 2014.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. *Filmoteca de la UNAM 1960/1975*. México: UNAM, s.d. p. 29-30.

VILLAÇA, M. El cine y el avance autoritario en Uruguay: el “combativismo” de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973). *Contemporánea*, Montevideú, ano 3, v. 3, p. 243-264, 2012.

submetido em: 29 dez. 2017 | aprovado em: 22 mar. 2018



**Cavação e cinema
doméstico: rupturas
e continuidades em
imagens de família**
*“Cavação” and domestic
cinema: ruptures and
continuities in family
pictures*



Thais Continentino Blank¹

¹ Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2015), e em Histoire Culturelle et Sociale de l'Art pela Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne (2015). Professora adjunta da Escola de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais da FGV. Coordenadora do Núcleo de Audiovisual e Documentário (CPDOC/FGV) e do Grupo de Trabalho “Outros Filmes” da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento (AIM/Portugal). E-mail: thaisblank@gmail.com

Resumo: imagens de cunho familiar são projetadas em tela grande desde os primórdios do cinema. No Brasil, a família burguesa ocupou um lugar de destaque no universo das representações cinematográficas ainda nos primeiros anos do século XX, quando os cineastas cavadores se dedicaram a registrar em película diferentes rituais e celebrações da elite nacional. No entanto, foi a partir da década de 1920, com o desenvolvimento da tecnologia voltada exclusivamente para a produção amadora, que as cenas da vida privada e doméstica passaram para a película capturadas pelo próprio clã familiar. Neste artigo propomos investigar as possíveis relações e as diferentes representações familiares geradas pela cavação dos anos 1910 e pelo cinema doméstico dos anos 1920 e 1930.

Palavras-chave: cinema doméstico; cavação; cinema e história.

Abstract: ever since the beginning of film history, records of family images are displayed on movie screens. In Brazil, the bourgeois family has held a prominent position in the world of the cinematographic representation back to the early years of the twentieth century, when the “cavadores” filmmakers dedicated themselves to register in film a number of rituals and celebrations of Brazil’s upper class. However, it was after the 1920’s, with the development of new technologies aimed directly to amateur productions, that scenes from the domestic and private life began to be registered by the family clan. In this article, we propose to investigate the possible relations and the different representations of families resulting from the “cavação” in the 1910’s and from the domestic cinema between the 1920’s and the 1930’s.

Keywords: domestic cinema; cavação; cinema and history.

Introdução

Imagens de cunho familiar são projetadas em tela grande desde os primórdios do cinema. O curta-metragem *Le repas de bébé* (*O almoço do bebê*, 1895), dos irmãos Lumière, retrata uma cena doméstica em que Auguste Lumière e a esposa Marguerite Winkler dão de comer ao seu filho bebê. O filme foi apresentado na primeira projeção cinematográfica pública e paga da história, ao lado das conhecidas sequências da saída da fábrica e da chegada do trem². Ao longo da história do cinema, a família tornou-se um tema central. O cotidiano, os rituais, os dramas e alegrias vividos pelo núcleo familiar burguês e suas variações foram, e são até hoje, analisados, investigados, celebrados e criticados pelas mais diferentes linguagens e narrativas cinematográficas.

No Brasil, a família burguesa ocupou um lugar de destaque no universo das representações cinematográficas ainda nos primeiros anos do século XX, quando os cavadores – cinegrafistas que filmavam por encomenda e que serviriam como base “de sustentação do cinema brasileiro durante décadas” (SOUZA, 2007, p. 27) – dedicaram-se a registrar em película diferentes rituais e celebrações da elite agroindustrial. Com o passar dos anos, a filmagem dos eventos familiares passou a ser realizada também pelos próprios membros do clã familiar. Como veremos adiante, a prática do cinema doméstico³ começou a se desenvolver no início dos anos 1920 com a invenção das câmeras em pequenos formatos que facilitaram e baratearam os meios de produção.

Nos últimos seis anos temos nos dedicado a investigar essa produção cinematográfica caseira realizada na primeira metade do século XX⁴, e os resultados já alcançados pela pesquisa podem ser encontrados em Blank (2015). Em nossa investigação, traçamos o desenvolvimento do cinema doméstico no Brasil a partir do

² Disponível em <<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/lumiere/lumiere.htm>>. Acesso em: 30 jan. 2015.

³ Optamos pela utilização do termo “cinema doméstico” em detrimento de expressões mais conhecidas como “cinema amador” e “filme de família”. Para nós, o cinema doméstico brasileiro é um campo constituído por imagens heterogêneas que transitam entre as categorias do cinema amador e familiar amplamente discutidas por Roger Odin em seus estudos sobre essa cinematografia. Para um aprofundamento nesse debate conceitual é possível consultar Blank (2015).

⁴ O recorte temporal adotado pela pesquisa corresponde ao início e ao fim de determinada lógica do cinema amador. Os anos 1920 são os primeiros anos de expansão dessa prática, momento em que as câmeras voltadas exclusivamente para o uso doméstico são lançadas no mercado. A década de 1960, mais especificamente 1965, é o marco da popularização da tecnologia doméstica cinematográfica. Nesse ano é lançado o sistema de gravação e projeção em Super-8, que democratiza o acesso aos equipamentos e abre as portas para um fenômeno que será, a partir de então, aprofundado pelas futuras tecnologias.

estudo de caso de imagens rodadas nesse período por diferentes famílias, e que hoje se encontram depositadas em instituições de guarda de acervo.

Neste artigo, propomos explorar em que medida as imagens em movimento produzidas no seio das famílias brasileiras por cinegrafistas não profissionais dialogam com o gênero da cavação. Tendo como objeto primordial de análise os filmes da família paulistana Alves de Lima, desejamos revelar as redes de continuidades e rupturas que atravessam as representações familiares geradas pela cavação de 1910 e pelo cinema doméstico dos anos 1920. De que forma essas duas produções transitam entre o espaço público e a esfera privada? O que pretendiam as famílias que se faziam representar nessas diferentes práticas cinematográficas? Como se dá a relação entre quem filma e quem é filmado em cada um desses modos de produção? A partir desses questionamentos, propomos também um olhar atento sobre a história, a estética e a linguagem de dois gêneros que foram considerados “menores” e permaneceram por muitos anos às margens dos estudos cinematográficos⁵.

Imagens de família

O desenvolvimento e o uso contínuo da tecnologia caseira de registro de imagem em movimento tiveram início ainda na década de 1920 com o processo de comercialização em larga escala de dispositivos mais simples, que visavam diretamente a produção doméstica. Entre as novas invenções tecnológicas lançadas nesse período, temos as câmeras Cine-Kodak e a Pathé-Baby, equipamentos leves e de fácil manuseio concebidos com o objetivo de possibilitar que pais de família e curiosos sem domínio da técnica cinematográfica, mas com disponibilidade para gastar uma boa soma de dinheiro⁶, pudessem se aventurar na prática da filmagem em seus momentos de lazer.

O lançamento das câmeras amadoras no mercado internacional coincide com um momento crucial da história do desenvolvimento da linguagem

⁵ O cinema doméstico passou a ser tema de interesse de pesquisas acadêmicas apenas a partir dos anos 1990 com a criação de grupos de estudos na França e nos Estados Unidos, dirigidos pelos teóricos Roger Odin e Patricia Zimmermann, e voltados exclusivamente para essa temática. Já o gênero da cavação foi, como veremos adiante no artigo, combatido pelos críticos de sua época e renegado por historiadores e pesquisadores. Em 1979, Jean-Claude Bernardet publicou *Cinema brasileiro: proposta para uma história*, em que dedica um capítulo ao tema. Em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Paulo Emílio Sales Gomes também se debruça sobre o gênero. Apesar dessas importantes referências, estudos mais aprofundados foram desenvolvidos apenas recentemente por pesquisadores que se dedicam à difícil tarefa de recuperar a história do cinema silencioso brasileiro.

⁶ A câmera Cine-Kodak era vendida por U\$ 335,00 na mesma época em que um automóvel Ford poderia ser comprado por U\$ 550,00 (Fonte: *Musée des arts et métiers: les carnets. L'image pour tous: la caméra pathé-baby*).

cinematográfica. A década de 1920 representou para o cinema um marco de importantes transformações. Como afirma a historiadora Sheila Schvarzman, se no final do século XIX ele era visto como um divertimento de feira, essencialmente masculino e popular, passou nos anos 1920 a ocupar espaços de distinção, tomando o teatro e a ópera como paradigma de luxo e organização (SCHVARZMAN, 2005).

Essa transformação não se deu apenas na esfera da recepção, mas também na própria linguagem cinematográfica. Ao longo da década de 1910, o cineasta americano D. W. Griffith realizou diversas inovações que fizeram com que as narrativas cinematográficas assumissem outro nível de complexidade. Com histórias mais longas e elaboradas, o cinema passou a ser entendido não apenas como divertimento, mas como arte, atraindo o público burguês. No Brasil, esse foi um período de “elitização” da experiência cinematográfica. Segundo Sheila Schvarzman, enquanto nos Estados Unidos a exibição e produção persistiam como uma prática de grande alcance popular e se consolidavam como importante atividade econômica e cultural “que contribuiu para a inclusão social de pobres e imigrantes” (2005, p. 155), por aqui, o modelo de cinema que se queria propagar “era avesso ao caráter popular, tanto nas imagens como na frequência, procurando incentivar os aspectos artísticos da concepção fílmica, o conforto e a opulência nas salas” (2005, p. 155).

Nesse contexto de consolidação da linguagem e da experiência cinematográfica como parte dos hábitos das classes média e burguesa, homens e mulheres se atraíam pela ideia de registrar em película as cenas da própria vida. No fundo de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira, encontramos alguns raros exemplos desses registros. São imagens realizadas ainda nas décadas de 1920 e 1930 com as câmeras Cine-Kodak e Pathé-Baby por cinegrafistas não profissionais. Desprovidos de uma narrativa contínua, esses rolos de filmes são constituídos por fragmentos nos quais é possível encontrar uma festa de aniversário depois de uma viagem de navio e uma parada militar. Eles testemunham rituais privados e eventos públicos que por algum motivo atravessaram a história familiar. Dentre os nomes das famílias catalogadas na base de dados da Cinemateca, podemos citar os Mattos, os Peixoto Araújo, os Boggio e os Alves de Lima, nomes pertencentes à elite econômica e política do período.

É importante frisar que a escalada mundial do cinema doméstico no começo dos anos 1920 foi impulsionada por uma grande campanha de marketing e por publicações que visavam diretamente esse novo público consumidor. Observando as campanhas publicitárias e as publicações especializadas da época, constatamos que, de uma forma geral, elas se dirigiam a dois públicos distintos. As primeiras se voltavam

sobretudo aos pais de família que acompanhavam com a câmera o crescimento dos filhos, as viagens de férias, as confraternizações, e que davam continuidade à tradição da fotografia familiar substituindo o instante fotográfico pela imagem em movimento. Para estes, o dispositivo cinematográfico era vendido como instrumento de preservação da memória familiar e como catalisador de encontros felizes que a filmagem e a projeção poderiam proporcionar.

Já nas colunas “Um pouco de technica” e “Cinema de Amadores”, que foram publicadas em períodos distintos na revista *Cinearte* (editada no Rio de Janeiro entre os anos 1926 e 1942 sob a responsabilidade de Adhemar Gonzaga e Mário Behring), encontramos um discurso distinto. A revista especializada na sétima arte era “um claro veículo de divulgação e profunda admiração pelos estúdios americanos, o cinema profissional por excelência” (FOSTER, 2010, p. 47), mas abriu espaço para a produção caseira apostando no cinema amador como um meio de formação de futuros profissionais. As colunas investiam principalmente no aprimoramento técnico dos cinegrafistas, sendo o desenvolvimento do cinema de amadores visto pelos jornalistas como uma oportunidade para o desenvolvimento do cinema nacional. Os leitores da revista eram instruídos na gramática cinematográfica, recebiam dicas de como posicionar a câmera corretamente, evitar movimentos bruscos e enquadrar a imagem de forma coerente. O público-alvo dessa coluna não eram as famílias “com sua câmera em punho filmando o crescimento dos filhos”, mas sim “os amadores interessados e engajados na cinematografia [...], aqueles amadores que eram, ou ambicionavam ser técnicos completos” (FOSTER, 2010, p. 48). Na primeira edição da coluna, em 1926, o redator afirma:

O amador deve iniciar a sua prática pela fotografia. Um bom fotógrafo amador, para quem a fotografia não tenha mistérios, com facilidade se iniciará na técnica cinematográfica [...] Um pequeno aparelho fotográfico permitir-lhes-á adquirirem a necessária prática da pose, focalização, estudo dos melhores pontos de vista, tempo, diafragmação e posteriormente os processos de laboratório, revelação, fixagem, reforçamento, enquadramento, copia ou impressão. (UM POUCO..., 1926a, p. 10)

O discurso pedagógico da *Cinearte* tinha como objetivo formar uma nova geração de realizadores brasileiros, que viesse, justamente, substituir a prática da cavação. Como afirmamos anteriormente, o registro em movimento das famílias pertencentes às elites econômicas e políticas do país não teve seu início na década de 1920. Quando as câmeras em pequeno formato foram disponibilizadas no mercado,

o hábito de filmar casamentos, batizados e os mais variados eventos familiares já era praticado pela “nata” da sociedade. No acervo da Cinemateca Brasileira é possível encontrar diversos registros de cerimônias domésticas feitos ainda na década de 1910, protagonizados pelas famílias pertencentes à classe dominante da época. À diferença dos registros depositados no fundo de filmes domésticos, essas imagens foram produzidas por cineastas profissionais que praticavam a cavação.

A cavação, principal modo de produzir documentários no período mudo brasileiro (RAMOS; MIRANDA, 1997), consistia no registro feito por encomenda de cerimônias públicas e privadas. Filmes sobre empresas, fazendas “e distintas famílias que exploravam o espaço da vaidade alheia através da imagem cinematográfica. Em geral trata-se da vaidade de ricos e poderosos que podiam bancar os custos envolvidos” (1997, p. 177). Em termos temáticos, as cavações podem ser divididas, em linhas gerais, no que Paulo Emílio Sales Gomes definiu como “o berço esplêndido” e “os rituais do poder”. Por “berço esplêndido” são entendidos os filmes que se dedicavam à descrição das belezas naturais brasileiras: imagens de cachoeiras, florestas; registros do progresso urbano também são encontrados entre essas produções. A designação “ritual do poder” se refere aos filmes que se voltavam para eventos políticos: visitas e viagens de autoridades, cerimônias oficiais, posses de governadores, entre outras (GOMES, 1986).

Silvino Santos, Aristides Junqueira e Alberto Botelho são alguns cineastas que conseguiram produzir graças ao sistema de cavação. Além das belezas naturais e das posses de governadores, os cavadores eram contratados para realizar registros familiares. Na Cinemateca Brasileira encontramos, por exemplo, o filme de Aristides Junqueira intitulado *A Exma. família Bueno Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de julho de 1913* (1913). Os registros mostram a comemoração do aniversário do governador Júlio Bueno Brandão. O resumo do material no banco de dados da Cinemateca descreve uma típica cena familiar: “Em jardim com caramanchão e pequeno lago artificial com chafariz e patos, circula uma família – homens, mulheres, crianças e bebê, em trajas de passeio, acompanhada de cachorro”⁷.

Produzidas por um cinegrafista profissional, filmadas em 35mm, as imagens de Aristides apresentam algumas diferenças fundamentais em relação aos filmes domésticos⁸. Elas retratam um evento que tem em sua origem um caráter

⁷Texto disponível em <https://bit.ly/2Jq8vjx>. Acesso em: 7 jun. 2018.

⁸Na Cinemateca Brasileira e na Cinemateca do MAM encontramos também filmagens de Aristides Junqueira que mostram a própria família do cinegrafista. Intitulado de *Reminiscências* (1909-1920), o material é mais próximo do registro doméstico, em que há clara interação dos personagens filmados com Aristides.

privado, a comemoração de um aniversário, mas que é realizado e filmado como evento público a ser compartilhado. As imagens encomendadas aos cavadores pelas famílias “ilustres” pertencem mais à lógica da propaganda, do testemunho e da enunciação da riqueza e da autoridade que marcam os “rituais do poder”, do que da perpetuação da memória familiar. No entanto, é interessante notar que, no Brasil dos anos 1920 e 1930, as famílias que se filmam são as mesmas que na década anterior se faziam filmadas.

Imagens em disputa

Não é por acaso que os nomes das famílias identificadas no fundo de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira nos remetem às elites brasileiras. Quem estava por trás da câmera eram os mesmos que frequentavam as grandes salas de cinema, a burguesia nacional que sonhava com o progresso do país e levava adiante um projeto modernizador. O poder aquisitivo dos cinegrafistas não é revelado apenas pelos nomes das famílias, mas também pelos planos de viagens de navio, de férias na Europa, de fazendas e passeios de automóveis. Entre a cavação de 1910 e as imagens domésticas de 1920, dá-se um percurso marcado por continuidades e rupturas que não podem ser ignoradas.

A década de 1920 no Brasil representou o alinhamento definitivo do país aos anseios do mundo no esforço de caminhar rumo ao progresso. O centenário da Independência, comemorado em 1922, foi um dos eventos que serviram para deixar claro o desejo da elite e dos dirigentes políticos de colocarem o Brasil ao lado das nações “civilizadas”. O governo do presidente Epitácio Pessoa não poupou esforços para demonstrar com toda a pompa e circunstância que fazíamos parte do mundo “civilizado”. “Mudou a face do Rio de Janeiro, então capital federal, para celebrar a data e sediar um importante evento a Exposição Universal do Rio de Janeiro” (CPDOC, 2000).

O discurso de abertura da exposição, proclamado pelo Presidente da República, exaltou um Brasil urbano e industrial. Segundo o discurso do Presidente, o país tinha naquele momento cerca de 30 milhões de habitantes espalhados por um território cortado por 30 mil quilômetros de linhas férreas, 50 mil quilômetros de linhas telegráficas e 60 mil quilômetros de linhas telefônicas. Em sua fala, Epitácio Pessoa destacou também a existência de 1.500 quilômetros de linhas de bondes e de cerca de 2.400 jornais e revistas que faziam circular pessoas e ideias nas principais cidades brasileiras. O Presidente louvou a organização sanitária, por ele promovida ao instalar o Departamento Nacional de Saúde Pública, e as condições sanitárias do Rio

de Janeiro, cidade “sem as epidemias dizimadoras, que eram com razão o terror dos estrangeiros”. Citou, por fim, os esforços do país pelo “incremento de sua instrução” (RODRIGUES, 2010, p. 58).

O empenho do Brasil em se tornar moderno, evidenciado no discurso de Epitácio Pessoa, não estava presente apenas nas palavras proferidas pela classe política – os formadores de opinião também se engajaram nesse projeto modernizador. O cinema foi uma das arenas onde essas ideias repercutiram: “as elites e seus letrados estavam em busca de uma identidade e, portanto, de uma fotogenia do Brasil” (SCHVARZMAN, s/d). É nessa direção que aponta a famosa Campanha pelo Cinema Brasileiro, promovida na década de 1920 pelos jornalistas Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. A campanha tinha como objetivo “elevar o cinema brasileiro através dos filmes de ficção, evitando neles, como havia no documentário e na cavação, imagens de populares, negros, índios [...], imagens que distanciavam o Brasil da ideia de progresso” (SCHVARZMAN, 2005, p. 164-165). Condenando os filmes documentais e de cavação, as imagens “do berço esplêndido” e dos “rituais do poder”, esses jornalistas valorizavam a produção dita “artística”. Para elevar o cinema brasileiro aos padrões internacionais, Lima e Gonzaga pregavam o cinema americano como modelo de produção, acreditando que este atrairia para as salas de exibição um público letrado e com poder aquisitivo. Como afirma Sheila Schvarzman, em suas críticas cinematográficas Pedro Lima e Adhemar Gonzaga

definem as imagens do Brasil que esses filmes deveriam veicular: modernização, urbanização, juventude e riqueza, evitando o típico, o exótico e sobretudo a pobreza e a presença de negros. As salas de cinema deveriam ser extensões desse mesmo projeto: atestariam o grau de desenvolvimento e civilidade de suas populações. (SCHVARZMAN, 2005, p. 155)

Em sua dissertação de mestrado, a pesquisadora Lila Foster (2010) mostra como, pela coluna “Um pouco de technica”, a Campanha do Cinema Brasileiro chegou ao círculo restrito do cinema doméstico. A pesquisadora afirma que, fazendo uso desse espaço, a revista *Cinearte* apostava na formação e na informação dos cineastas amadores e, propagando conselhos técnicos e artísticos, trabalhava no sentido de distanciar esses novos realizadores das práticas e costumes do cinema de cavação (FOSTER, 2010). Norris Nicholson (2012) mostra que alguns apostavam na ideia de que uma audiência familiarizada com a realização cinematográfica poderia ajudar a sustentar e enriquecer a indústria do cinema, formando um amplo público consumidor de equipamentos, publicações e filmes. Nesse sentido, cinema

amador e cinema profissional não são entendidos como dois mundos apartados, mas como peças de um mesmo mecanismo que possuem como finalidade promover a movimentação da indústria do cinema:

Uma audiência mais informada criticamente sobre a realização de filmes, através da familiarização com a experiência prática de primeira mão de fazer e mostrar seu próprio material cinematográfico, poderia, alguns entusiastas reivindicavam, ajudar a sustentar e melhorar a indústria de cinema britânico. (NICHOLSON, 2012, p. 5)

O interesse por parte da *Cinearte* direcionado ao cinema amador pode ser entendido dentro dessa perspectiva. Contudo, além de visar fomentar a indústria do cinema no Brasil, a *Cinearte* colocava em marcha um projeto ideológico que fazia jus aos anseios “civilizatórios” da elite política nacional. Dentro desse contexto, o cinema amador passou a ser uma estratégia pedagógica que tinha como resultado não só a formação de realizadores, mas a criação de um público de espectadores voltados para o consumo de uma determinada imagem do Brasil. O cineasta amador era mais uma peça que compunha o discurso higienizador da revista *Cinearte*, que atravessava as condições de exibição, recepção e produção das imagens e via nos filmes de cavação “obras de artesanato” que “filmavam com o único escopo da encomenda e do dinheiro” (SCHVARZMAN, 2007, p. 26). Na coluna “Um pouco de technica”, os conselhos dados aos interessados em se aventurar na cinematografia reforçavam a ideia de que para isso era preciso dedicação, aprendizado, domínio da técnica e também da estética cinematográfica. No trecho a seguir, retirado da revista de número 2 publicada em 1926, o colunista da *Cinearte* deixa claro seu descontentamento com a produção nacional. No discurso está presente esse caráter higienizador que ansiava pela produção de uma imagem “limpa” e “estável”:

Um bom operador cinematográfico para “enquadrar” suas cenas tem que estudar o ambiente, surti-lo quase, diríamos, apalpá-lo [...] É mister o artista para descobrir o melhor, o mais favorável, aquilo que só a sua estética foi dado encontrar. É esse o defeito dos nossos operadores nacionais que limitam-se quase sempre a tocar a manivela depois do aparelho focalizado, mecanicamente produzindo por vezes coisas horripilantes, deturpando pontos de vista, mutilando paisagens, apresentando-as sobre o aspecto nada recomendável, quando um exame mais atento mostraria que não era aquele o ponto mais aconselhável para a colocação da câmera. (UM POUCO..., 1926b, p. 9)

Não deixa de ser curioso, que em meio à Campanha do Cinema Brasileiro, os filmes domésticos, produzidos pela mesma elite que promovia política e economicamente o projeto de um Brasil moderno, acabassem por se configurar como um espaço desviante⁹, na medida em que imprimiam na película gestos, temas e formas que fazem parte do repertório imagético combatido pela *Cinearte*. Os registros familiares feitos ao acaso se distanciavam do cinema ideal da *Cinearte* tanto na estética como no conteúdo: essas imagens trepidantes revelam, mesmo que despropositadamente, os contrastes e a diversidade que a revista tanto queria evitar. Nesses filmes, os negros, os animais ou as belas paisagens não são exaltados ou explorados como exemplos do “exótico”, como é o caso da cavação. Eles estão na imagem por fazerem parte da experiência cotidiana dos cinegrafistas e, ainda que a câmera não os procure, atravessam o quadro, entram pelas beiradas, são o contexto e o pano de fundo sobre o qual se desenrolam os sorrisos e o jogo da interação familiar. Os enquadramentos feitos ao acaso, as mãos tremidas e despreocupadas do cineasta doméstico, acabaram por captar o mundo rural e as diferenças sociais que habitavam no seio da estrutura familiar brasileira.

Imagens públicas, cenas privadas

A constituição disso que chamamos de um espaço desviante no campo do cinema doméstico fica evidente quando assistimos ao material da família Alves de Lima, depositado na Cinemateca Brasileira. Nelita Alves de Lima, doadora dos filmes à Cinemateca, era neta de Julita Silva Prado e Antonio Manoel Alves de Lima, casamento que uniu herdeiros de duas importantes famílias paulistas¹⁰. Antonio Manoel Alves de Lima (nome que batiza uma escola estadual em São Paulo e a ponte que cruza o rio Paranapanema) foi uma figura influente na história política e econômica do país. Nascido em 27 de julho de 1873, filho de fazendeiro dono de grandes posses em São Paulo e pioneiro na introdução do café brasileiro no exterior, Manoel Alves de Lima deu continuidade ao legado do pai assumindo

⁹É importante frisar que, ainda que os filmes domésticos sejam produzidos de forma menos controlada, eles não são imagens ingênuas, neutras ou apolíticas. Assim como os filmes feitos por profissionais, essas imagens domésticas são realizadas sob um determinado ponto de vista; no caso dos filmes da família Alves de Lima, o ponto de vista das elites. No entanto, é exatamente por serem realizados dentro da lógica do jogo e por não pretenderem ser mais do que um registro memorial que eles acabam acolhendo em suas imagens outras representações do Brasil, configurando-se dessa forma como o que chamamos aqui de espaço desviante.

¹⁰Na Cinemateca Brasileira não existem mais informações sobre o filme, a origem de Nelita Alves de Lima e as condições de produção do filme. As informações foram coletadas em nossa pesquisa.

o cargo de presidente do Instituto Brasileiro do Café, em 1924. A entidade, criada para defender os interesses dos agricultores do café desempenhava um papel relevante em um momento em que a economia cafeeira se encontrava diante de novos desafios trazidos pela industrialização. Após a Revolução de 1930, que pôs fim à República Oligárquica e à política do “café com leite” (caracterizada pela alternância de poder entre as oligarquias de São Paulo e Minas Gerais), Manoel Alves de Lima assumiu o cargo de secretário da Agricultura do Estado de São Paulo (SOUSA, 2009).

Julita Silva Prado, nome de solteira, era filha de Martinho da Silva Prado Jr., conhecido também como Martinico Prado. Dono de uma das maiores fazendas cafeeicultoras do país, Martinico é definido pela historiografia como um representante dos novos perfis sociais que surgiram entre o final do Império e o início da República e que empregaram o modelo de desenvolvimento do interior paulista. Nas palavras da historiadora Ana Carolina Vendrusculo de Sousa, Martinico foi “um ativista político que se fez presente contra um sistema de governo que atrapalhava os interesses dos cafeeicultores e, conseqüentemente, seus interesses; um fazendeiro adepto da modernização agrícola” (2009, p. 49). Na esfera política, Martinico ficou conhecido por seu envolvimento na campanha em defesa da substituição da mão de obra escrava negra pela imigrante europeia. Em 1876, tornou-se sócio-fundador da Sociedade Promotora de Imigração, uma entidade sem fins lucrativos que tinha como objetivo introduzir o imigrante europeu nas lavouras brasileiras e que o impulsionaria a atuar nos anos seguintes como deputado na Assembleia Provincial de São Paulo (SOUSA, 2009).

Do casamento de Julita Prado e Antonio Manoel Alves de Lima nasceram quatro filhos: Estela, Jorge, Vera e Antoninho, pai de Nelita¹¹, a responsável pela doação das imagens. A união das famílias Prado e Alves de Lima parece consagrar o modelo patriarcal da família brasileira descrito por Gilberto Freyre, cuja origem remonta ao período colonial. Nesse modelo, as alianças matrimoniais possuem papel fundamental na expansão dos domínios, na preservação do patrimônio e da herança. Reunindo em um “mesmo corpo várias famílias proprietárias” (GODOY, 2009, p. 1), o matrimônio “tinha o objetivo de unir forças familiares, econômicas e políticas” (p. 3). Nas palavras de Gilberto Freyre:

¹¹ Na Cinemateca Brasileira não encontramos uma identificação exata do cinegrafista da família Alves de Lima. Pelas entrevistas com os descendentes, tudo indica que o material tenha sido produzido principalmente por Antoninho, pai da doadora das imagens. No entanto, o próprio aparece diversas vezes no filme. Como é comum nos filmes domésticos, a câmera era provavelmente operada por mais de um membro da família.

Vivo e absorvente órgão da formação social brasileira, a família colonial reuniu, sobre a base econômica da riqueza agrícola e do trabalho escravo, uma variedade de funções sociais e econômicas. Inclusive, como já insinuamos, a do mando político: ou oligarquismo ou nepotismo, que aqui madrugou, chocando-se ainda em meados do século XVI com o clericalismo dos padres da Companhia. [...] Pela presença de um tão forte elemento ponderador como a família rural ou, antes, latifundiária, é que a colonização portuguesa do Brasil tomou desde cedo rumo e aspectos sociais tão diversos da teocrática, idealizada pelos jesuítas – e mais tarde por eles realizada no Paraguai – da espanhola e da francesa. (FREYRE, 2006, p. 22-23)

Filmados entre 1929 e 1936, esses filmes familiares retratam os gestos, os hábitos e o entorno de duas famílias que faziam parte, havia algumas gerações, das elites econômicas, políticas e sociais do país. Apesar de serem residentes de uma luxuosa mansão no bairro de Higienópolis, na capital paulista, os filmes rodados pelos Prado Alves de Lima são ambientados em sua maior parte em um cenário rural, que a partir da entrevista com um descendente da família, identificamos como sendo a fazenda de Guatapará¹², pertencente ao ramo Prado. Essa grande propriedade rural era constituída por 16 mil hectares de terra voltados ao plantio de café, de laranja e à pecuária. Como narra Jorge Alves de Lima, primo de Nelita, em um livro de memórias:

O remanescente das terras era ocupado por plantações sazonais de milho, tomate, batata e algodão, não esquecendo o arroz, que era cultivado nas várzeas e nas terras úmidas que margeavam os brejos. Grandes extensões de florestas virgens abrigavam veados, queixadas, antas, catetos, onças-pardas e ainda umas poucas onças-pintadas. (LIMA, 2014, p. 8)

Nos anos 1920 e 1930, a fazenda Guatapará foi frequentada por alguns hóspedes ilustres, entre os quais o almirante Gago Coutinho, pioneiro da aviação de Portugal e o primeiro aviador a cruzar o Atlântico da Europa para o Brasil, o sultão Hassam II do Marrocos e o rei Alberto I da Bélgica, que veio ao Brasil interessado em conhecer os sinais do “progresso” tropical e as “belezas naturais do país”. Essas visitas

¹²No banco de dados da Cinemateca Brasileira quase não há informações sobre as imagens da família Alves de Lima. A identificação da fazenda e das pessoas que aparecem na filmagem foi feita em uma entrevista realizada pela autora deste artigo em junho de 2013, em São Paulo, com Jorge Alves de Lima, primo irmão de Nelita, que se reconheceu criança nas imagens. A ausência de informações que caracteriza as bases de dados dos acervos consultados fez que as entrevistas com os doadores dos materiais e seus familiares se transformassem em um dispositivo essencial para o aprofundamento da pesquisa que deu origem à já mencionada tese (BLANK, 2015).

não estão registradas no filme da família depositado na Cinemateca. No entanto, pelas imagens que sobreviveram, podemos dizer que a fazenda Guatapará não deve ter decepcionado o rei Alberto I. Nos filmes dessa família vemos cenas da bela sede da fazenda, equipada com um chalé e uma refrescante piscina e imagens de pura “beleza natural”. As lentes do cinegrafista familiar captam com exaustão a flora e a fauna da propriedade: floresta, rios, flores, ovelhas, cachorros, cabritos, veados e até mesmo um jacaré são flagrados pela câmera. Apesar de ser uma das propriedades mais produtivas do país, não há um único plano sequer das plantações de café ou da colheita da laranja. O trabalho e a produção parecem não interessar ao cinegrafista, que registra a fazenda como um grande parque natural, um ambiente de interação familiar em momento de lazer.



Figura 1: Tomadas de Guatapará. Material doméstico Alves de Lima, 1920-1930.
Fonte: Cinemateca Brasileira.

São esses momentos de lazer que vemos na sequência que analisaremos agora. Ela retrata um grupo de jovens adultos que, nos arredores da fazenda, parte em expedição para praticar a caça. Vestidos à moda europeia, com chapéu de feltro, botas de cano alto e calça comprida, o grupo pesca, caça e cozinha nas margens de um rio. Os animais são exibidos como troféus para a lente do cinegrafista, que enquadra também o pôr do sol, a imensidão das árvores e o curso das águas. O “berço esplêndido” é impresso na película com um tom bucólico e desprezioso. Seguindo a lógica dos filmes domésticos, as imagens da natureza se misturam aos planos fechados sobre rostos envergonhados e corpos extrovertidos que se exibem para a lente fazendo graça e caretas.

O tema dessa sequência nos remete a um dos filmes mais conhecidos do período silencioso brasileiro, por ser também um dos poucos sobreviventes, o curta-metragem *Caça à raposa* (1913), de Antonio Campos. Eduardo Morettin (2005) se debruça sobre esse pequeno documentário e nos mostra que, ao contrário do que é sugerido pelo título da obra, o centro das atenções do filme não é a prática da caça, mas “os indícios de riqueza, como o carro, os funcionários, o cavalo, as vestimentas

de equitação e o pequeno círculo social” (p. 143). Apesar do título e da presença de uma cartela inicial, que informa se tratar do registro da expedição organizada por Olívia Guedes Penteadó nos campos do Barro Branco, não há uma única imagem da caça ou do animal caçado. Como mostra Morettin (2005), a prática da caça à raposa na cidade de São Paulo não contava com a participação do bicho: a “raposa” perseguida era na verdade um “cavaleiro habilidoso que partia na frente de todos e era objeto da perseguição” (p. 146). No entanto, nem mesmo esse momento é mostrado por Antonio Campos. O filme não capta nenhuma ação ligada ao esporte da caça: não vemos o cavaleiro perseguido, nem os distintos senhores em sua caçada. O que assistimos são situações que servem de mote para a afirmação de um lugar social: entradas e saídas de senhoritas em automóveis, cavaleiros e amazonas desfilando na Av. Paulista, mas nenhum sinal das “peripécias da caçada” (MORETTIN, 2005, p. 146). O que está colocado neste filme é a demonstração de uma prática restrita a um pequeno círculo de pessoas de “caráter refinado” e que permitia a “representação de um *status* social diferenciado” (SCHPUN, 1999, apud MORETTIN, 2005, p. 147).

Na análise de *Caça à raposa*, Eduardo Morettin reconhece elementos que demonstram que o filme fazia parte de dois registros diferentes: era ao mesmo tempo documentário, exibido nas salas de cinema, e filme familiar para uso doméstico. A partir dessa constatação, o autor descarta a necessidade de classificação do filme em um desses domínios e afirma que “no caso das ricas famílias da oligarquia paulista, a distinção entre público e privado operava sobre limites tênues, esmaecidos pela vontade de ostentar para a população os elementos definidores de sua condição social” (MORETTIN, 2005, p. 143-144). Diante das cenas da caçada protagonizada pelos Prado Alves de Lima, nos resta indagar se essas imagens estariam também inseridas na lógica da ostentação pública. Integrante da elite cafeicultora paulista, a família Alves de Lima partilha com os senhores de *Caça à raposa* o gosto pelo esporte importado e pela filmagem de seus hábitos. No entanto, com exceção dessas duas características, restam poucas semelhanças entre as duas filmagens.

Enquanto no filme de 1913 o esporte aparece apenas mencionado no nome e nas cartelas que acompanham a obra, no filme dos Alves de Lima vemos os caçadores em ação exibindo o corpo e a presa para a câmera. Filmada com uma Cine-Kodak por um cinegrafista da família, a caça dos Alves de Lima não lembra em nada a performance social de 1913. O que assistimos aqui são performances de caráter afetivo, brincadeiras, sorrisos e estripulias feitas não para a câmera, mas para o cinegrafista. Ainda que os cineastas cavadores tenham filmado cenas domésticas e familiares, eles o faziam dentro de uma lógica profissional em que não havia espaço para as interações diretas e descontraídas

com o aparelho cinematográfico, que caracterizam a produção familiar. Na sequência da caça da família Alves de Lima, somos constantemente interpelados pelos corpos filmados que se dirigem sucessivamente para a câmera. A paisagem e os animais disputam nossa atenção com os planos detalhes de olhares fulminantes, que hoje identificamos como uma figura de linguagem difundida pela expressão francesa “*regard caméra*”.



Figura 2: “Tomadas do grupo familiar”. Material doméstico Alves de Lima, 1920-1930.
Fonte: Cinemateca Brasileira.

A expressão “*regard caméra*” é usada para designar o momento em que a personagem olha diretamente para a objetiva e está no centro de uma dinâmica complexa que se estabelece no ato da filmagem entre o corpo fotografado, o cinegrafista e o espectador. O olhar voltado para a lente denuncia a presença do outro e a consciência do registro pelo sujeito filmado. No cinema clássico de ficção, o olhar para a câmera, ou melhor, a ausência desse olhar é parte constitutiva de uma estética do apagamento, em que a invisibilidade dos meios de produção é entendida como elemento fundamental para a construção da fruição e da identificação do espectador com a obra projetada. É desde Griffith, que sintetizou operações básicas de um modo de narrar e codificou uma linguagem comprometida com a naturalização da realidade, que entendemos o “*regard caméra*” como elemento de quebra da narrativa e de perturbação na experiência de imersão na obra. A ausência do olhar direto para o espectador está, portanto, diretamente ligada à ideia de uma “representação natural”, como mostra o historiador da arte Michael Fried:

Na medida em que o modelo aparece completamente absorto em seus devaneios, ele também parece alheio ao fato de estar sendo observado, que é, em linhas gerais, o que Diderot queria dizer quando insistia, em *O filho natural* (1757) e no *Discurso sobre a poesia dramática* (1758), seus textos revolucionários sobre o teatro, na necessidade de tratar o observador como se ele não existisse. Não preciso acrescentar que a naturalidade, entendida dessa maneira, tem sido também um ideal da fotografia, baseado na crença universal — na doxa — de que uma pessoa que é pega desprevenida, que não sabe que está sendo fotografada, revelará a “verdade” sobre si, enquanto uma pessoa que tem consciência da câmera inevitavelmente alterará, ou seja, teatralizará sua auto-apresentação. (FRIED, 2010, p. 184)

No caso específico da produção cinematográfica familiar, o “*regard caméra*” acaba por assumir outros papéis. Ao contrário do documentário de observação, que está mais próximo da tradição descrita por Michael Fried, os filmes de família incorporam a teatralização e a autorrepresentação como modo de interação primordial entre filmados e filmadores. Nessa teatralização, o olhar para a câmera, acompanhado na maioria das vezes por acenos, beijinhos e caretas, acaba por se transformar em um cacoete que invariavelmente atravessa a produção familiar e que tem como efeito a imersão do espectador na cena. Aqui, a visibilidade dos meios de produção e a denúncia da presença da câmera não distanciam o espectador do filme; pelo contrário, o olhar para a lente apaga a sensação de mediação, e quem assiste às imagens projetadas acaba por se sentir incluído no momento da filmagem. A teatralização dá lugar à sensação de comunicação direta entre personagem e espectador.

O olhar para a lente transforma o *status* do espectador, que passa de testemunha a cúmplice da ação flagrada. A provocação dessa cumplicidade faz com que ele experimente a ilusória sensação de estar sendo refletido nos olhos dos personagens. É esse estranho sentimento que atravessa a experiência do visionamento das imagens familiares. A profusão de olhares voltados para a lente nos transporta para um mundo onde as imagens enxergam, onde os homens de um outro século são capazes de nos retribuir o olhar. Ilusão que é intensificada pelos olhares carregados de intenção, pois não é a câmera que veem, não é a lente o objeto do olhar. Na *mise-en-scène* do filme doméstico, os olhares cruzam a objetiva e reconhecem atrás dela o marido, a mulher, o pai, o irmão, o amigo. Nós, espectadores que os recebemos agora, somos meros intrusos em uma relação que se deu no momento presente da tomada.

É nessa condição de intrusos que observamos a família Alves de Lima nesse “paraíso perdido” chamado Guatapará. Ao contrário do filme *Caça à raposa*, de Antonio Campos, as imagens dos Alves de Lima foram realizadas dentro do universo

privado e para o consumo interno: sua publicização se deu pelo trabalho do tempo. A relação íntima entre quem filma e quem é filmado transborda em cada plano, característica fundamental que diferencia os filmes de família dos documentários de cavação que possuíam uma relação quase sempre muito respeitosa e cerimoniosa com o objeto filmado. A aproximação entre as caças de 1913 e dos anos 1920 nos permite entender o lugar peculiar ocupado pelos filmes de família na história do cinema brasileiro. Por um lado, se diferenciam da cavação por portarem os vestígios de uma intimidade que estava ausente na primeira produção, por outro, perpetuam a seu modo a representação da classe dominante, do “berço esplêndido” e dos “rituais de poder” que caracterizaram as imagens do cinema brasileiro dos primeiros tempos.

Referências

BLANK, T. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro*. 2015. Tese (doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro; Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2JnhUbp>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

BLANK, T.; LINS, C. “Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo”. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 21., 2012, Juiz de Fora. *Anais eletrônicos...* Juiz de Fora: UFJF, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2HribbD>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

CPDOC – CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. “Centenário da Independência”. In: *A Era Vargas: dos anos 20 a 1945*. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, 2000. Disponível em: <<https://bit.ly/2Ht0ad5>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

FOSTER, L. *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*. 2010. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

_____. *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FREYRE, G. *Casa-grande & Senzala*. São Paulo: Global, 2006.

FRIED, M. “Absorto na ação”. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 87, p. 181-191, jul. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2Jfggge>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

GODOY, J. “A reciprocidade desigual: família e política na história do Brasil”. *Revista Política & Trabalho*, João Pessoa, v. 19, n. 27-30, p. 1-12, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2sCrxdM>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

GOMES, P. E. S. “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)”. In: CALLIL, C. A.; MACHADO, M. T. (Orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 323-334.

LIMA, J. A. *O chamado da África*. São Paulo: O Kirongozi, 2014.

MORETTIN, E. “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 125-152, 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/2LolP8o>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

_____. “Cinema como documento patrimonial”. *Revista Contraplano*, Vitória da Conquista, 2013.

NICHOLSON, H. N. *Amateur film: meaning and practice, 1927-1977*. Manchester: Manchester University Press, 2012.

ODIN, R. “La question de l’amateur”. *Communications*, n. 68, p. 47-89, 1999. Disponível em: <<https://bit.ly/2sNqaKC>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

RAMOS, F. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

RAMOS, F.; MIRANDA, L. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1997.

RODRIGUES, M. *O Brasil na década de 1920*. São Paulo: Ática, 2010.

SCHVARZMAN, S. “Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20”. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 153-174, 2005.

_____. “O Brasil de Humberto Mauro”. *Nossa História*, São Paulo, v. 4, p. 76-79, 2006.

_____. “História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador”. *Especiaria*, Ilhéus, v. 10, n. 17, p. 15-40, 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/2JyvJqN>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

_____. “Humberto Mauro e a memória do cinema nacional”. *Revista Trópico*, s/d. Disponível em: <<https://bit.ly/2I1OIVQ>>. Acesso em: 18 de junho. 2018.

SOUSA, A. “Martinico Prado: um empresário agrícola no interior paulista”. *Histórica*, São Paulo, n. 35, p. 48-62, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2kSyMfl>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

SOUZA, C. R. “Raízes do cinema brasileiro”. *Revista Alceu*, v. 8, n. 15, p. 20-30, 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/2sFEjKE>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

_____. “Estratégias de sobrevivência”. In: PAIVA, S.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.) *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. São Paulo: Azougue Editorial, 2011. p. 14-28.

SOUZA, J. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

“UM POUCO de technica”. *Revista Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 10, 1926a. Disponível em: <<https://bit.ly/2sAxwSv>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

_____. *Revista Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 9, 1926b. Disponível em: <<https://bit.ly/2sAxwSv>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

_____. *Revista Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p. 9, 1926c. Disponível em: <<https://bit.ly/2sAxwSv>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

_____. *Revista Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 9, 1926d. Disponível em: <<https://bit.ly/2sAxwSv>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

ZIMMERMANN, P. *Reel families: a social history of amateur film*. Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

Filmografia

A EXMA. família Bueno Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de julho de 1913. Aristides Junqueira, Brasil, 1913.

CAÇA à raposa. Antonio Campos, Brasil, 1913.

REMINISCÊNCIAS. Aristides Junqueira, 1909-1920.

MATERIAL doméstico da família Alves de Lima (1920 – 1930). Cinemateca Brasileira, 1920-1930.

submetido em: 24 out. 2017 | aprovado em: 31 mar. 2018



Considerações sobre os números musicais das chanchadas

Considerations on the musical numbers of Brazilian chanchadas



Flávia Cesarino Costa¹

¹ Professora de Teoria e História do Audiovisual da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). É autora de *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação* (Azougue, 2005). Pertence ao *Cinemídia* – Grupo de Estudos sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais, na UFSCar, e é pesquisadora do *Intermedia Project* – *Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method* (<https://research.reading.ac.uk/intermedia/>) financiado por AHRC/Reino Unido e Fapesp/Brasil. E-mail: flavia.cesarino@uol.com.br

Resumo: comentam-se as abordagens de Irina Rajewsky e Agnes Pethö sobre a intermedialidade no cinema e no audiovisual e, em seguida, discutem-se as possibilidades de sua aplicação como categoria crítica na análise de alguns números musicais de filmes do diretor Watson Macedo nos anos 1950. Pesquisadores conectam os números musicais de chanchadas brasileiras ao teatro de revista, ao rádio, à indústria fonográfica e ao cinema de Hollywood, mas as relações entre essas diferentes mídias têm sido entendidas tendo o filme como principal foco explicador. Esses números musicais podem ser analisados diferentemente dentro do circuito mais amplo de mídias e práticas culturais urbanas, tal como propõe Charles Musser.

Palavras-chave: cinema brasileiro; chanchada; intermedialidade; números musicais; carnaval.

Abstract: this article comments on accounts by Irina Rajewski and Agnes Pethö on the intermediality in cinema and audiovisual production and discusses the use of intermediality as a critical category on the analysis of musical numbers of Brazilian chanchadas of the 1950s directed by Watson Macedo in the 1950s. Film researchers have worked on the connections between Brazilian chanchadas and popular theatre, radio, phonographic industry and Hollywood. The relationship between these distinct cultural practices have been discussed considering the film as the main point of discussion, but, according to Charles Musser, these musical numbers may be better understood inside the broader circuit of media and urban cultural practices.

Keywords: Brazilian cinema; chanchada; intermediality; musical numbers; carnaval.

O presente artigo busca abordar a intermedialidade como método historiográfico para o estudo de números musicais das chanchadas brasileiras. Serão discutidas abordagens teóricas sobre a intermedialidade e o cinema que nos parecem produtivas, a saber, as conceituações de Irina Rajewski (2012) e Agnes Pethö (2011). Em seguida, faremos considerações metodológicas sobre o uso desses conceitos na pesquisa dos números musicais, bem como a crítica de algumas concepções históricas sobre as chanchadas, por meio da análise de exemplos retirados de duas comédias do diretor Watson Macedo.

Este artigo é resultado parcial de investigação realizada no âmbito do Projeto Intermídia – Para uma história intermediária do cinema brasileiro: explorando a intermedialidade como um método historiográfico, pesquisa colaborativa entre a Universidade de Reading (Reino Unido) e a Universidade Federal de São Carlos, que se dedica a estudar o cinema em geral e o cinema brasileiro, em particular, sob a perspectiva da intermedialidade, explorando as articulações com outras manifestações artísticas e práticas culturais – tais como o teatro e os demais espetáculos de palco: música, artes plásticas, rádio². Meu objetivo aqui é discutir aspectos do uso da intermedialidade como método historiográfico aplicado a práticas culturais específicas associadas aos números musicais das chanchadas. Trata-se de pesquisa em andamento, da qual o presente artigo é um dos resultados. Não pretendo, nesse sentido, estabelecer uma ampla descrição da história de práticas correlatas, tais como o teatro de revista ou o rádio. O assunto central não é o número musical em geral ou como unidade básica de reflexão associada às suas conexões com a trama dos filmes, mas sim aquilo que, nesses números musicais, reporta às relações intermediárias no cinema brasileiro dos anos 1950. O presente artigo dá continuidade a reflexões iniciadas em artigo anterior denominado “Chanchada e intermedialidade”, no qual trabalhei com números musicais do filme *Aviso aos Navegantes* (1950), de Watson Macedo (COSTA, 2016).

²O Projeto Intermídia – Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method (<https://research.reading.ac.uk/intermedia/>) é uma pesquisa colaborativa de âmbito internacional realizada entre 2015 e 2018, financiada com recursos do convênio entre Arts & Humanities Research Council (AHRC) e a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e desenvolvida por professores da Universidade de Reading (Reino Unido) liderados pela Prof.^a Dr.^a Lúcia Nagib, e professores do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (Brasil) vinculados ao grupo de pesquisa *Cinemídia* (<<https://cinemidiaufscar.wordpress.com/apresentacao/>> e <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3112598408988006>>), ao qual pertencem: Prof.^a Dr.^a Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo, Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva e Prof.^a Dr.^a Suzana Reck Miranda, bem como pela Dr.^a Margarida Maria Adamatti, pesquisadora de pós-doutorado associada ao projeto. Agradeço a estes pesquisadores a frutífera interlocução, e à Fapesp pelos recursos que possibilitam esta pesquisa (Processo n°2014/50821-3).

O objetivo da pesquisa mais ampla na qual este trabalho se insere é pesquisar nos números musicais dos filmes a atuação de produtoras cinematográficas e seus profissionais, e o circuito dos músicos pelas rádios e espaços de exibição, bem como a indústria fonográfica na qual transitavam músicas e artistas. Neste artigo, entretanto, optei por trabalhar com alguns exemplos retirados de filmes de Watson Macedo, por ser ele um diretor de chanchadas menos pesquisado do que José Carlos Burle e Carlos Manga, e por ver em seus números musicais exemplos de um esforço de encenação específico, que respondia ao cinema americano e ao mesmo tempo às referências brasileiras, revelando conexões intermediárias com atividades culturais sincrônicas aos seus filmes. O que se entende aqui como intermedialidade tem a ver com o que Agnes Pethö (2011) chama de “experiência sensorial” e que acontece naquilo que Rick Altman (1992) conceitua como “o filme como evento”. É a partir das inscrições ou rastros dessa experiência sensorial nos números musicais que pretendo abordar as conexões com formas específicas de produção e encenação³.

Interessa-me desconectar a discussão da relação entre trilhas sonoras e números musicais e suas narrativas da discussão dos números musicais como entidades com uma dinâmica diferenciada. A referência aqui é, como detalharei, a ideia de Charles Musser (2004), que considera a importância explicativa da inter-relação das práticas de cena (teatro e cinema) e de exibição de várias formas de entretenimento, em contextos específicos nos quais o cinema se insere como apenas uma atividade entre outras.

Intermedialidade

O uso do termo “intermedialidade” generalizou-se a partir dos anos 1990 em diferentes tipos de abordagens que procuravam dar conta de fenômenos que aconteciam “entre” as mídias. Em seu artigo “Intermedialidade, intertextualidade, ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”, publicado originalmente em 2005, Irina Rajewski explica que o adjetivo “intermediário” passou a designar “aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos *intramediáticos* assim como dos fenômenos *transmediáticos* (por exemplo, o aparecimento de certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes)”. No entanto,

³Por fazer “considerações”, o presente artigo não se pretende exaustivo e panorâmico. A intenção é partir de exemplos privilegiados para avançar possíveis comentários. Nesse sentido, não se trata de definir um corpus prévio mais específico, ainda que o interesse esteja nos filmes de Watson Macedo, e a proposta é partir de questões e caminhar para exemplos. Esclareço nesse sentido que a pesquisa está sendo feita não a partir de um grupo fechado de periódicos pesquisados, que seriam rastreados em todos os seus números, mas sim a partir de um período (1949-1953) e suas conexões e circularidades.

o termo “intermedialidade” não coincide com nenhuma teoria unificada e assiste diferentes concepções sobre a natureza das fronteiras entre as mídias, o que requer que se defina, segundo a autora, em cada estudo qual a concepção particular de intermedialidade do autor (2012, p. 18).

Em seu artigo, Rajewski (2012, p. 19) observa que as concepções de intermedialidade dividem-se entre abordagens históricas de tipo sincrônico (que desenvolvem tipologias das formas de intermedialidade) e abordagens históricas diacrônicas (que desenvolvem tipologias de histórias intermidiáticas das mídias). Nossa pesquisa alinha-se à perspectiva diacrônica, ainda que detenhamos nosso olhar num tempo específico: a década de 1950.

Em seguida Rajewski distingue, de um lado, a intermedialidade entendida como “condição ou categoria fundamental” da intermedialidade e, de outro, a intermedialidade entendida como “uma categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas” (2012, p. 19). Como nosso objetivo é trabalhar com números musicais singulares, permanecemos nessa segunda categoria.

No entanto, a mais importante distinção feita por Rajewski é a das três diferentes *categorias* de intermedialidade, a saber “transposição midiática”, “combinação de mídias” e “referências intermidiáticas”. A “transposição midiática” é aquela encontrada em adaptações de um produto de mídia para outra mídia, na qual se transferem personagens, situações, narrativas, como um livro que é adaptado ao cinema ou ao teatro. A “combinação de mídias” abrange pelo menos duas mídias entendidas como diferentes e que se articulam, cada uma na sua própria materialidade, na composição de um mesmo produto: são exemplo a ópera, peças de teatro, filmes, performances e instalações.

A terceira categoria é, no entanto, a que nos parece mais apropriada para a análise fílmica: a “referência intermidiática”. É a evocação de técnicas de outra mídia, mas o produto “usa seus próprios meios para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um subsistema midiático específico (como por exemplo um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema” (RAJEWSKI, 2012, p. 25).

As “referências intermidiáticas” só podem gerar uma ilusão de práticas específicas de outra mídia, mas tal ilusão provoca no receptor sensações específicas de outras mídias. Como método historiográfico, a intermedialidade torna claros não apenas os subsistemas em jogo (tais como o musical hollywoodiano, as performances no rádio ou as encenações das revistas), mas também a relação entre mídias nos produtos que se acreditam específicos da mídia cinema. Assim, entendo que buscar

na mídia “filme” os contextos e referências intermediáticas de outras mídias é usar a intermedialidade como método historiográfico.

Em seu livro *Cinema and intermediality* (2011), Agnes Pethö entende a experiência do filme como uma vivência ambígua em que convivem a imersão dos sentidos na obra e ao mesmo tempo a quebra do fluxo, quando surge um componente reflexivo. Para a autora, as técnicas de intermedialidade seriam as que quebram a transparência da imagem fílmica e efetuam transgressões, não apenas nos óbvios casos de visível estilização, mas também dentro do cinema de representação realista. A intermedialidade aparece, portanto, quando o filme aponta ao mesmo tempo para o mundo real e para sua própria midialidade. A lógica poética da intermedialidade no cinema é localizada por Pethö no mecanismo pelo qual uma mídia aparece como se fosse outra. Assim, a intermedialidade pode ser entendida como a repetição ou a reinscrição de uma mídia como forma na forma de outra mídia, onde o próprio procedimento de intermedialidade é figurado, quer dizer, torna-se observável e se refere, reflexivamente, a si mesmo. No caso das chanchadas, os números musicais aparecem como momentos privilegiados em que, seja intencionalmente, seja por problemas de produção, a reinscrição de estratégias de outras mídias torna-se visível. Feitas essas considerações teóricas, passaremos à conceituação e aos comentários sobre as chanchadas e seus números musicais.

Palcos e telas nas comédias brasileiras: os números musicais

Numerosos estudos sobre as comédias musicais no cinema brasileiro indicam a clara influência de práticas culturais como o rádio e o teatro de revista, bem como da cultura carnavalesca, sobre os filmes produzidos entre as décadas de 1930 e 1950 (AUGUSTO, 1989; DENNISON; SHAW, 2004; LENHARO, 1995; SCHVARZMAN, 2008; SHAW, 2000, 2003; VIEIRA, 1977, 1983, 1984, 1987, 1996, 2012). Em suas diferentes análises, esses pesquisadores conectam as chanchadas brasileiras da primeira metade do século XX ao teatro de revista, ao rádio, à indústria fonográfica e ao cinema de Hollywood, mas as relações entre essas diferentes mídias tendem a ser entendidas tendo o filme como principal foco explicador. O presente artigo pretende discutir a metodologia de análise deste período do cinema brasileiro, pelo exame da influência da indústria do entretenimento na configuração dos números musicais dessas chanchadas, tal como vêm fazendo pesquisas mais recentes (ARAÚJO, 2015; CIOCCI, 2010; FREIRE, 2011, 2013; HEFFNER⁴, 2012). Nosso

⁴ Considerar também o que Hernani Heffner declara para Sandra Ciocci em entrevista transcrita em sua dissertação de mestrado (CIOCCI, 2010, p. 186-215).

objetivo é contribuir para essas análises, mas afastando-nos do cinema para voltar a ele com um olhar mais amplo e de um ponto de vista externo. Propomos uma abordagem intermediática que desloque das explicações a centralidade do cinema e insira na discussão a complexidade de outras mídias, tendo como referência a história agregada de palcos e telas tal como proposta por Charles Musser (2004).

Neste artigo pretendemos formular algumas perguntas sobre as implicações dos números musicais para uma história intermediática e formular questões relativas ao que Rick Altman chama, na sua introdução ao livro *Sound theory, sound practice* (1992, p. 2-4) de “filme como evento”, em oposição ao que seria o “filme como texto”. Considerado por décadas como texto pela história do cinema, o filme foi entendido por muito tempo como uma entidade fechada, à qual eram aplicadas variadas formas de análise fílmica que não consideravam as diferenças de público, gênero, classe, etnia ou formas de exibição. O modelo do “filme como evento”, por outro lado, considera como variáveis fundamentais as condições de exibição, as variações de performance, a multiplicidade de receptores, as diferentes versões, a materialidade dos eventos nos quais os filmes acontecem, as acústicas, a herança performática do cinema, as encenações ao vivo que precediam os filmes, as decorações das salas. Consideramos que os números musicais das chanchadas eram momentos nos quais a materialidade musical da exibição aparecia, e o público participava, cantando os sucessos musicais.

Os números musicais são parte importante das comédias musicais no Brasil, cuja existência estende-se da introdução do som em 1931 até a chegada da TV no final dos anos 1950. Na verdade, *filmes cantantes* já eram uma prática antes disso, quando músicas eram interpretadas durante a exibição de filmes silenciosos. Mas, com a generalização dos programas de rádio nos anos 1940, cantores, músicos e arranjadores que participavam de programas ao vivo passam a aparecer nas trilhas musicais dos filmes, assim como atores e comediantes do teatro de revista. O vínculo entre o cinema e outras formas de entretenimento popular levou à consolidação do mais popular gênero de cinema brasileiro, a *chanchada*. Entre os anos 1930 e 1950, esse termo designava pejorativamente os filmes que se configuravam como comédias compostas por uma mistura de números musicais e situações cômicas, mais ligadas ao carnaval do que propriamente conectadas a uma narração consistente (VIEIRA, 2012, p. 141-142). Entretanto, como explica Rafael de Luna Freire, o termo “chanchada” aparece nos anos 1940 como um adjetivo a indicar um ambiente de insatisfação dos críticos com essa produção cinematográfica brasileira, mas passará por um “processo de

substantivação” até ser utilizado nos anos 1970 de forma mais objetiva, como sinônimo de um gênero de comédias especificamente brasileiro (FREIRE, 2011, p. 103).

João Luiz Vieira vem há muito ressaltando a importância da cultura carnavalesca para o entendimento dessas comédias musicais e suas irregularidades, cuja vitalidade sintonizava o disco, o rádio, a revista teatral e a chanchada com as práticas culturais cotidianas do carioca (VIEIRA, 1977, 1983, 1987, 1996, 2012). Os números musicais das chanchadas cristalizam um emaranhado de conexões entre esses filmes e seu contexto e, nesse sentido, interessam-nos como objeto de pesquisa justamente por sua narratividade instável, pela musicalidade que transborda, pela carnavalização que irrompe e pela clara interferência da lógica de outras mídias em sua encenação para a câmera.

A partir dos anos 1940, o cinema de Hollywood foi substituindo o desnível entre as performances musicais e os enredos por narrativas mais integradas, que se tornaram um padrão. Mas nas chanchadas brasileiras a transformação, nas décadas de 1940 e 1950, na direção de tramas coerentes não eliminou certa separação entre enredo e números musicais, o que serviu de argumento para que muitos dos nossos críticos as considerassem ruins.

Em seu livro sobre o musical de Hollywood, Jane Feuer comenta que a aura de *leveza* dos musicais americanos, em que cantores e dançarinos se relacionavam com objetos e ambientes cotidianos – como nos filmes de Fred Astaire e Gene Kelly –, era conseguida, na verdade, por um pesado conhecimento tecnológico. Diz ela que “a engenharia, como modo de produção do musical de Hollywood, é disfarçada por um conteúdo que se apoia pesadamente numa *bricolagem*. Assim, nós esquecemos todo o cálculo subjacente ao número musical, que ganha uma aura de espontaneidade absoluta” (FEUER, 1993, p. 7, tradução minha). Nos números musicais brasileiros desse período, entretanto, acontecia o oposto: a “engenharia” da encenação ficava completamente à mostra. De sorte que, nas chanchadas, as conexões com outras mídias estavam sempre aparecendo, e ficavam evidentes os processos de produção: não eram como os filmes americanos, em que tudo parecia muito natural. Tratava-se, portanto, de outra lógica. A escolha dos cantores e a forma de encenação das performances musicais estavam ligadas ao funcionamento mais amplo que configurou a cultura de massa brasileira até o final dos anos 1950 e que é assim descrito por Alcir Lenharo em seu livro *Cantores do Rádio*:

Depois do fechamento dos cassinos o implemento do teatro de revista e das chanchadas cinematográficas formam com o rádio

um tripé básico da produção massiva de cultura, mas o rádio sempre manteve um papel mais abrangente e concentrador. Ao redor desse tripé gravitavam a indústria do disco, as editoras de músicas, as revistas especializadas, a publicidade. A vida musical do Rio e das capitais tinha nesse tripé o ponto de referência de suas atividades. Cantores, compositores, músicos, artistas de teatro, rádio atores, de uma forma ou de outra, transitavam por um desses espaços culturais. (LENHARO, 1995, p. 135)

Se, como nos lembra Lenharo, a centralidade do rádio orientava a cultura de massa no Brasil dos anos 1940 e 1950, as chanchadas articulavam-se claramente a essa engrenagem por seus numerosos números musicais, que compunham parte substancial de cada um desses filmes. Esses números musicais estão ligados umbilicalmente às várias práticas extracinematográficas de encenação ligadas à indústria fonográfica, à aparição dos cantores nas rádios e no *star system* da imprensa e ao carnaval como fato cultural intensamente coberto pelas mídias.

A presença do cantor de rádio era essencial para dar à mistura de música e humor das chanchadas um apelo popular. Se essas comédias pareciam precárias em sua formatação, elas eram, por outro lado, altamente rentáveis e valiam-se apenas do mercado interno para manter-se e lucrar. Para os músicos convidados a atuar em seus filmes, a Atlântida, maior produtora de chanchadas, – fundada em 1941 e comprada em 1947 pelo maior exibidor do Rio de Janeiro, Luis Severiano Ribeiro – não tinha essa imagem de improvisação criada pelos críticos da época, que, segundo Lenharo, “não percebiam a originalidade do fenômeno e insistiam em reduzir a Atlântida a uma cópia subdesenvolvida do cinema americano” (1995, p. 116).

Na década de 1950, as revistas teatrais atingem o ápice e a decadência. Os sambas e marchas convivem com a presença crescente dos ritmos nordestinos e depois com a chegada do rock, do jazz e da bossa nova. O rádio inicia a década com a força dos programas de auditório e termina com o impulso cada vez maior da televisão. E os cantores se movem gradualmente dos auditórios das rádios para palcos menores e para os estúdios das gravadoras. Nos números musicais dos filmes, o trânsito entre mídias vai condicionar os elementos e estratégias da figuração cinematográfica. São momentos privilegiados para o pesquisador, nos quais o contexto mais amplo se manifesta na forma específica. Inseridos nas tramas, essas performances reverberam referências que vão das práticas culturais locais ao padrão hollywoodiano de encenação. Há uma circulação de atores, sucessos musicais e rotinas entre os filmes, o que torna razoável pensar numa espécie de diálogo entre os produtos midiáticos de um mesmo ano ou temporada.

Primeira questão: práticas de encenação

Entremos nessas chanchadas através de seus números musicais. Alguns exibem cantores do rádio secundados por orquestras ou conjuntos musicais repetindo na diegese situações de apresentações musicais com a orquestra ao fundo. Muitos incorporam a aparição de grupos de sambistas e de cabrochas ou de bailarinos e coristas do teatro. Outros prescindem da presença de orquestras e músicos diegéticos, porque mais conectados às tramas, e incorporam as atuações de personagens de diferentes tipos, conforme as origens dos atores: esquetes com experimentados atores de revistas, canções interpretadas por atores ou cantores atuando como personagens cantores. As diversas formas de encenação dos números musicais das chanchadas indicam uma primeira questão de método a enfrentar: como distinguir, em cada caso, a sobreposição ou a presença de diferentes tipos de práticas de palco?

É necessário entender e explicar as músicas e os participantes no seu momento. Quem são esses cantores no panorama musical da época? Se algumas músicas são destinadas ao carnaval, qual o seu papel dentro do filme e fora dele, no trânsito dos sucessos do rádio? Como as músicas são promovidas pela imprensa ilustrada? Que artistas são veiculados pelo *star system* local? De que circuito de produções teatrais – muitas delas bem mais rentáveis que os filmes – vemos atores de revista que participam dessas performances nas chanchadas? Como esses números musicais apontam para o trânsito de signos próprio de seu contexto? Alcir Lenharo lembra que

o começo dos anos 1950 era um período de especial criatividade musical no calendário momesco. Haroldo Lobo, Braguinha, Nássara, Wilson Batista, Klécio Caldas e Armando Cavalcanti, Zé da Zilda, entre outros, estavam sempre na ponta. Predominavam as marchinhas, mas o frevo aparecia bastante. (LENHARO, 1995, p. 200)

Aviso aos Navegantes, filme dirigido por Watson Macedo para a Atlântida em 1950, tem a maior parte de seu tempo preenchido por dezesseis números musicais. Tomemos para análise a apoteose musical do filme, que celebra a chegada dos personagens ao Brasil com a música *Rio de Janeiro*, de Ari Barroso, cantada por Francisco Carlos no teatro diegético que se supõe existir dentro do navio. O cantor despontava para o sucesso desde o lançamento da canção *Meu brotinho*, interpretada por ele no ano anterior em *Carnaval no Fogo* (1949) e gravada em disco vários meses após o filme – só depois de ser aceito pelo público (CIOCCI, 2010, p. 94), quando Francisco Carlos passou a ser assunto obrigatório nas revistas ilustradas.

Temos nesse número musical (Figura 1) um cenário com o Pão de Açúcar, similar aos que aparecem nos filmes de Hollywood e também nas revistas teatrais. No fotograma, temos ao fundo o próprio cantor cercado por dançarinos e, em primeiro plano, dois personagens da trama, encarnados pela atriz Eliana Macedo (que se fez dentro do cinema) e o ator cômico Oscarito (um astro do teatro de revista). Vemos claramente os elementos do tripé da cultura de massa dos anos 1940-50, mencionado por Alcir Lenharo: um cantor de rádio que não dança nem atua muito bem, a estrela de cinema que dança e canta (no cinema, mas não no rádio), e o cômico de teatro de revista que faz tudo o que a cena pede, já que esta forma teatral exigia do ator múltiplas capacidades cênicas – cada um deles atua em sua especialidade. A referência visual de Macedo é o cinema, mas nela são introduzidos elementos de outras origens. Ele, sabiamente, insere o cantor de rádio que tem performance pouco dinâmica, numa cena cinemática, mas ele permanece no fundo, para que sejam destacadas as atuações de Oscarito e Eliana. Há dentro do número musical, portanto, a presença de diferentes atuações, diferentes registros ficcionais (a trama e o espetáculo), e os temas e ambientação do carnaval que dá o tom da encenação.



Figura 1: O cantor Francisco Carlos, a atriz de cinema Eliana Macedo e o ator do teatro de revista Oscarito na apoteose “Rio de Janeiro”, em *Aviso aos navegantes* (1950), de Watson Macedo.

Fonte: *Aviso aos navegantes* (1950); textos elaborados pela autora.

Como muitas das atrações do rádio, Francisco Carlos foi escolhido por sua persona de cantor bem-apeado que enlouquecia as fãs. Uma matéria de *A cena*

muda de 7 de junho de 1951, páginas 10-11 (Figura 2), comenta a participação dele em *Carnaval no Fogo*, filme anterior de Watson Macedo filmado em 1949:

O sucesso foi tanto e tamanho o interesse despertado pelo público e pela crítica que o próprio José Carlos Burle lhe ofereceu um papel principal num dos próximos filmes da Atlântida. Francisco Carlos rejeitou a proposta, pois não desejava seguir a carreira de ator, aceitando, apenas, quando tivesse ocasião, de figurar em quadros musicais. Tanto assim que tomou parte em mais duas películas daquela empresa: *Não é nada disso* e *Aviso aos Navegantes*. (FRANKIE, 1951, p. 10-11)

Ou seja, não lhe interessava ser mais do que um cantor. Como explica Alcir Lenharo, cantar nos filmes era, para os cantores do rádio, “uma experiência agradável, quase sempre realizada num momento de preparação intensa do carnaval”. A experiência lhes agradava e “cantar nos filmes era importante para as carreiras deles, como era importante fazer parte do elenco de uma gravadora, ser contratado pela Rádio Nacional, ser requisitado para excursões – sinais de sucesso” (LENHARO, 1995, p. 115).

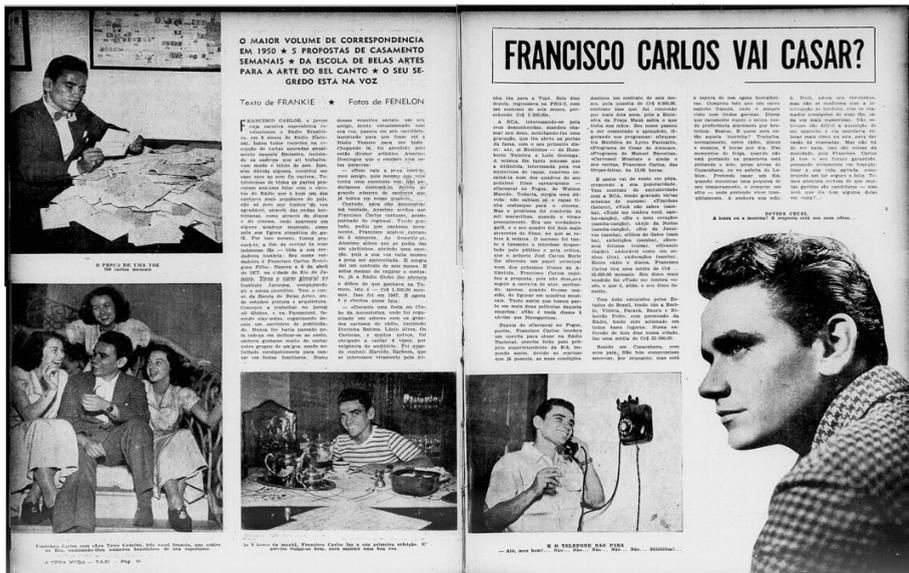


Figura 2: A cena muda de 7 de junho de 1951, páginas 10-11 (FRANKIE, 1951).
Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

Para esses artistas, a imagem da Atlântida era a de uma empresa bem-sucedida e, por isso, ainda que não pudessem atuar bem, o efeito multiplicador

desse números filmados era o que lhes interessava. A maior parte dos cantores no cinema só participava dos números musicais. Tais artistas raramente se firmavam como atores. Da mesma forma, vedetes de revista, como Virgínia Lane, ou atrizes do cinema, como Eliana Macedo, que cantavam bem não fizeram carreira de cantoras. Adelaide Chiozzo era sanfoneira e acabou fazendo papéis de melhor amiga da mocinha em vários filmes, mas nunca foi uma boa atriz. Quando Ivon Curi ou Bené Nunes atuavam, faltava a naturalidade dos atores. Mas precisava? A presença dos artistas certamente interessava aos diretores dos filmes como atrativo importante para o público e era largamente noticiada no rádio e na imprensa. A escolha das atrações musicais das chanchadas foi sempre sustentada na popularidade e na rentabilidade de outras formas de arte como a música popular e o rádio, e os enredos se adaptavam a isso. E por isso nos filmes brasileiros do período é visível essa circulação de aptidões. Há cantores que cantam, músicos que conseguem atuar, revisteiros que fazem tudo, atrizes que também cantam, rumbeiras que dançam e tentam atuar, atores que nem tentam cantar. E, como lembra Sandra Ciocci, nenhum galã brasileiro cantava no cinema (CIOCCI, 2010). Isso era característico do *star system* específico das chanchadas e comédias musicais, uma vez que, diferentemente dos Estados Unidos, o rádio e o mercado fonográfico constituíam uma indústria muito mais poderosa e atuante do que o cinema. Essa indústria pautava a mídia impressa e a programação das estações de rádio. Números musicais com cantores de rádio que atuavam de forma estática ou contida exibiam a face visual de artistas de imenso sucesso nos programas de auditório e revisteiros comentados repetidamente pelas revistas ilustradas.

A escolha de cantores e artistas que figuravam nas chanchadas bem como os detalhes de suas performances poderiam ser visualmente precários ou estáticos, mas resultavam de um diálogo entre os produtores e diretores dos filmes e as preferências do mercado musical. O que levanta um primeiro desafio de método: seria possível analisar esses números relacionando-os às tramas, sem considerar suas influências externas? Parece-nos que não. Pois, para a maioria dos artistas e contrariamente ao desejo de uma historiografia centrada nos filmes, o cinema era um ganha pão adicional. Como explica João Luiz Vieira, citado por Stephanie Dennison e Lisa Shaw, a renda das estrelas das chanchadas não vinha de seus salários no cinema, mas sim de suas apresentações ao vivo em circos e teatros pelo país, algumas vezes abrindo as temporadas dos filmes (VIEIRA, 1984, p. 67 apud DENNISON; SHAW, 2004, p. 63).

De fato, muitos atores, cantores, arranjadores, músicos, cenógrafos e figurinistas que trabalharam nas chanchadas vinham do rádio e das revistas, mas eles

continuavam a sobreviver dessas atividades. Seria, portanto, necessário dimensionar a importância real desses filmes na carreira, no salário, no cotidiano dos vários profissionais envolvidos, que em sua maioria não tinham o cinema como atividade principal. É significativo que Oscarito, um dos maiores atores de chanchadas, tenha dito, em entrevista ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro citada por Sérgio Augusto: “O que eu ganhava no cinema só dava para me sustentar. Dinheiro, mesmo, eu ganhei com os espetáculos que dava pelo interior” (AUGUSTO, 1989, p. 94). Alguns historiadores sugerem que esses artistas vêm do circo e do teatro, num movimento numa só direção, porque eles estão preocupados com os filmes. No entanto, essa ideia pode ser empobrecedora se deixarmos de lado que havia uma interação multidirecional entre essas diferentes atividades. Nesse sentido, é preciso diminuir a importância do cinema para poder explicá-lo, inserindo seu funcionamento na lógica de um circuito cultural mais amplo. Dessa primeira questão resulta um desafio. Se há no número musical práticas de encenação de diferentes origens, como repensar as chanchadas incluindo esses elementos externos?

Segunda questão: erudito e popular

Em seu livro *De pernas para o ar*, Neyde Veneziano explica que o processo de abasileiramento do teatro de revista já durante a Primeira Guerra vai resultar na criação de um gênero, a revista *camavalesca*, em que o rei momo vira um *compère* que lança as marchinhas do carnaval. Nesse processo, o enredo se enfraquece, a ligação com a música popular se torna “estreita e indissolúvel”, e a importância da música se equipara ao texto, diferentemente do modelo português ou francês. O teatro de revista será o maior divulgador da música popular brasileira até o surgimento do rádio nos anos 1920, e “personagens de várias etnias aparecem para lançar as danças da moda: mulatas, portuguesas, italianas, malandros, caipiras” (VENEZIANO, 2006, p. 126). Há, portanto, estreita relação entre a criticada dissociação dos números musicais em relação à trama dos filmes e uma tradição teatral baseada na preeminência da música popular sobre os enredos.

Ao pesquisar a cultura de massa carioca nos anos 1920, Tiago de Melo Gomes (2004) mostra que as críticas ao teatro de revista lamentavam a falta de conexão entre as cenas, o uso de tipos que se repetiam, o abuso dos sambas e, pior de tudo, o grande sucesso disso tudo em meio ao público. São ressalvas bem parecidas às que se faziam, depois, às chanchadas. Para Gomes, são “críticas, ancoradas no contraste entre essa forma mais popular de teatro e as formas canônicas” mais respeitáveis (GOMES, 2004, p. 126). Ela traz à tona uma importante característica herdada pelas chanchadas: a

naturalidade com que se mistura aspectos da cultura erudita ou de elite e a irreverência da cultura popular, principalmente nos números musicais. Mais do que interrupções às tramas, os momentos musicais eram frequentemente uma oportunidade para os diretores de chanchadas misturarem as referências culturais da época, conversando com o cinema de Hollywood e com a cultura popular.

Nas décadas de 1940 e 1950, o teatro de revista carioca terá grande influência do empresário Walter Pinto (Figura 3), que, com sua mistura de bailarinos clássicos, coristas, modelos nus, atores, cantores e vedetes, vai embalar a mistura de erudito e popular em espetáculos feéricos. Vedetes, efeitos visuais e cenários aspiravam visualmente à sofisticação das Ziegfeld Follies reprocessadas nos espetáculos da Broadway, mas essas populares e rentáveis produções encenavam ao mesmo tempo os textos cheios de safadezas e duplos sentidos tradicionais do teatro de revista. Espetáculos cheios de mulheres bonitas e com pouca roupa, nas quais a música, o carnaval, os efeitos visuais e apoteóticos em rampas e plataformas conquistavam o público, processavam a influência do cinema americano e faziam também sua mistura de erudito e popular.



Figura 3: Walter Pinto (1913-1994), empresário teatral e dono do Teatro Recreio.
Fonte: Acervo Walter Pinto, Cedoc/Funarte.

Uma importante figura nas revistas e filmes musicais nesse período é a bailarina Juliana Yanakiewa, búlgara nascida na Áustria que veio ao Brasil nos anos 1940 e não pôde mais voltar por causa da guerra. Em 1950 Yanakiewa fez parte do mundo do teatro de revista carioca como coreógrafa e bailarina que transitava do clássico ao popular e trabalhou tanto em filmes e no teatro de revista como em apresentações de balé clássico. Yanakiewa é um símbolo desse tipo de mistura (Figura 4).



Figura 4: Juliana Yanakiewa ensaia com Oscarito para a revista *Muié macho, sim sinhô* (1950).

Fonte: Acervo Walter Pinto, Cedoc/Funarte.

O intercâmbio de artistas e técnicos entre as revistas e o cinema era natural, um dado explorado pelas revistas ilustradas que documentam esse entrecruzamento. *Aviso aos navegantes* tem muitas conexões com a revista *Muié macho, sim sinhô*, encenada no Teatro Recreio por Walter Pinto no mesmo ano de 1950 (Figura 5). Nessa luxuosa produção, Walter Pinto usou efeitos cênicos sofisticados, tais como chuvas de pétalas de rosa, cortinas de fumaça, vestuários inventivos e apoteoses impressionantes, que conquistaram o público. Parte do elenco do filme, como Grande Otelo e Oscarito,

participava da revista, que tinha ainda Chocolate, Dalva de Oliveira, os bailarinos Edgardo Deporte e Marina Marcel, a vedete Virgínia Lane, *show girls* e a própria Yanakiewa como primeira bailarina e coreógrafa. Tocavam-se autores populares e clássicos, entre eles José Maria de Abreu, Rimsky-Korsakov e Khatchaturian. A apoteose era o baião *Paraíba*, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, que curiosamente não aparece no programa da peça. Foram 300 apresentações em cinco meses, simultâneas à produção do filme, que absorveu estilos, escolhas, músicas e atores da revista.



Figura 5: O Teatro Recreio, no Rio de Janeiro, onde a revista *Muiê macho, sim sinhô* (1950) foi apresentada por cinco meses, e a capa do roteiro da peça submetido à censura.

Fonte: Acervo Walter Pinto, Cedoc/Funarte.

A revista foi promovida pela imprensa no circuito do estrelismo intermediático. O *Cruzeiro*, por exemplo, exagerou um incêndio em parte do teatro para colocar fotos ensaiadas dos atores supostamente fugindo ou ajudando a apagar o fogo, em matéria de David Nasser, publicada em 2 de dezembro de 1950, denominada “O espetáculo continua”, que falava do empresário e da atividade do teatro (NASSER, 1950, p.18-19). Grande Otelo é levado no colo por uma “loira”, e Virgínia Lane “chora” por ter quase perdido suas joias.

Um dos números musicais do filme é o conhecido balé em que Yanakiewa dança o *Concerto número 1 para piano* de Tchaikovsky, tocado por Bené Nunes e sua orquestra, e que se transforma num casal que dança a música em ritmo de gafeira, num arranjo de Lindolfo Gaya⁵. Watson Macedo vai aqui se inspirar na mistura de baião e Rimsky-Korsakov de *Muiê macho, sim sinhô*, e pode também ter se inspirado na cena de *Ciúme, sinal de amor (The Barkleys of Broadway, 1949, Charles Walters)*, lançado no ano anterior, em que o pianista Oscar Levant toca o mesmo concerto de Tchaikovsky. Se a apoteose da revista era um número musical baseado na música *Paraíba*, é essa mesma música que passa a ser tocada pela banda de Bené Nunes em *Aviso aos navegantes*, quando a mocinha resolve brigar com sua rival na pista de dança.

Comentamos este exemplo para lembrar que a mistura do erudito e do popular não é uma inovação da chanchada ou de seus diretores, mas uma prática frequente no teatro popular. Tal questão também é central nos musicais de Hollywood. Jane Feuer chama de narrativas “ópera versus suingue” àqueles musicais que colocam o conflito entre a cultura clássica e a popular no centro da trama e que sempre mostram a vitória final do estilo popular. No entanto, ainda que esse tipo de disputa apareça em muitas chanchadas, nelas a mistura de popular e erudito é menos uma questão de disputa e mais propriamente uma convivência amigável, que vem do teatro desde o século XIX.

Como aponta Sandra Ciocci em sua tese sobre a Atlântida, os compositores de trilhas, tais como Lindolfo Gaya, sofriam por transitar entre a música erudita e a música popular, sendo até rejeitados de ambos os lados. Tinham formação erudita, mas era nos programas populares das rádios que conquistaram segurança econômica. Assim, explica a autora que “toda a trilha musical dos filmes da Atlântida, musicais e não musicais, tem como base a trilha do cinema americano da década de 1930, mas os procedimentos chegam aos nossos filmes dos anos 1940 e 1950 com um toque de popular, de brasileiro” (CIOCCI, 2010, p. 65).

⁵Para uma análise mais detalhada desse número musical, ver meu artigo “Chanchada e intermedialidade” (COSTA, 2016).

A questão da convivência entre erudito e popular sugere um segundo desafio metodológico: como podemos avaliar se as escolhas de diretores e produtores são autorais ou colaborativas, considerando esse trânsito entre mídias? Como limitamos este nosso objeto? Será suficiente ou produtivo analisar o corpo de filmes de certo diretor e suas maneiras de encenar esses números musicais, ou devemos incluir um rastreamento de seu repertório de referências, inserido nas práticas culturais de seu tempo?

Sabemos, por exemplo, que Watson Macedo tendeu a ser desvalorizado por uma parte da crítica e dos historiadores por ser considerado muito “americanizado” e, ao mesmo tempo, por não aderir aos mecanismos críticos da paródia, tal como fizeram outros diretores de chanchadas. Entretanto, sua capacidade de encenar números musicais e produzir uma integração crescente entre os músicos e cantores, as rotinas de vaudeville e os enredos românticos e de suspense dos filmes está relacionada à colaboração de profissionais que circulavam nessas mídias e nos filmes de vários diretores e produtoras.

Terceira questão: os números musicais ultrapassam o âmbito dos próprios filmes

Considerar que os números musicais sofrem uma série de influências de outras práticas culturais, muitas delas mais importantes para o funcionamento da dinâmica da cultura de massa e no bolso dos artistas, leva-nos a uma terceira questão. Inseridos, com mais ou menos adequação, nos enredos que lhe servem de base, os números musicais ultrapassam claramente os limites do próprio filme e apontam para uma dinâmica horizontal de circulação de referências compartilhadas.

Inúmeros exemplos podem elucidar esta relação. Comento apenas alguns. Trata-se de dois números musicais de *É fogo na roupa*, chanchada dirigida por Watson Macedo em 1952, depois que o diretor saiu da Atlântida e tornou-se produtor independente. O filme é rodado no Hotel Quitandinha, onde ocorrem escaramuças entre as integrantes de um congresso de esposas e um grupo de homens que tentam sabotar a reunião. Alguns dos números musicais acontecem num palco diegético, no restaurante do Hotel, no qual são cantados os sucessos musicais do ano, trabalhados no rádio ou nas revistas. Num deles o cantor Jorge Goulart interpreta a marchinha *Mulher do Diabo*, de Antônio Almeida, acompanhado de orquestra. A música, lançada no rádio, fazia referência a outros dois de seus sucessos recentes – as músicas *Dominó* e *Jezebel* (esta, uma versão de Caribé da Rocha de um ritmo afro-cubano de Shanklin) – e seria sucesso no carnaval do ano seguinte, em 1953, depois de ser veiculada pelo filme, pelo rádio e pela imprensa. Em janeiro de 1953, a marcha circularia entre inúmeras músicas, no suplemento de carnaval da revista *Fon-Fon*, que sugeria uma fantasia para cada música do ano (Figura 6).



Figura 6: “A mulher do Diabo” na Fon-Fon, 24 de janeiro de 1953, com recomendação de fantasia.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

Ao cantar *Mulher do Diabo*, Jorge Goulart faz sua performance mesmo sem pertencer ao grupo de personagens. Não é apresentado pelo mestre de cerimônias que aparece em outras cenas do filme. Surge como cantor famoso e dá o seu recado no palco, onde canta com sua voz projetada, diante da orquestra (Figura 7). O sucesso de Goulart já vinha desde 1949, quando cantou *Balzaqueana* (uma composição de Nássara e Wilson Batista) no filme *Carnaval no Fogo*, de Watson Macedo. Em 1950, sua interpretação da marchinha ganharia 2º lugar no concurso de músicas de carnaval da prefeitura do Rio de Janeiro. Em 1950, Goulart lançou *Sereia de Copacabana* (também de Nássara e Batista, com execução da Orquestra Tabajara de Severino Araújo) para o carnaval, em *Aviso aos navegantes*, amparado pela gravadora Continental e disputado pela Rádio Tupi e Nacional. *Sereia de Copacabana* ficou em 3º lugar no concurso de 1951. Esse é um exemplo entre inúmeros, nos quais se verifica a extensa rede de interesses subjacente à escolha dos músicos para participar desses filmes, muito mais determinante do que a necessidade de uma conexão explícita com a trama de *É fogo na roupa*.



Figura 7. Jorge Goulart canta *Mulher do Diabo* em *É fogo na roupa* (1952, Watson Macedo).
Fonte: Acervo Walter Pinto.

Em um número posterior, Ankito dança o universal tango *La cumparsita* (G. M. Rodríguez) com a chefe das esposas, encarnada por Violeta Ferraz. A dança é

executada de forma debochada num salão cercado por mesas em que estão sentados os outros personagens. Ankito trabalhou no circo e faz no filme uma interpretação cheia de ação física e cantorias paródicas. Nesse número, os dois atores do teatro de revista fazem uma performance cômica que, ainda que motivada pela trama e inserida na diegese, é uma encenação típica daquela forma teatral. No ano seguinte, esses mesmos dois atores fariam parte do elenco da revista de Walter Pinto, *É fogo na jaca* (1953).

Considerações finais

Os exemplos comentados levantam importantes perguntas. Não se pretende aqui fazer uma taxonomia de características ou de artistas. O objetivo é tão somente indicar algumas questões. Se os números musicais ultrapassam o âmbito dos próprios filmes, é necessário mais do que discutir se estão bem ou mal conectados às tramas. Trata-se também de discutir com que mídias estão conversando e, assim, fazer um movimento para fora dos filmes para poder voltar a eles. Ou seja, precisamos mergulhar tanto verticalmente para dentro do filme quanto verificar como nele atua essa lógica mais ampla de circulação, horizontal, de diferentes práticas midiáticas de encenações musicais.

Será que a circulação de práticas e signos entre as mídias pode ajudar a entender melhor esses números musicais? Se esses números configuravam uma prática e não apenas uma mídia, não seria recomendável investigar o conjunto dessas atividades em certo período? Considero proveitoso fazer caminhar uma pesquisa que investigue como as práticas de palco aparecem dentro e fora dos filmes. Muitas conexões podem ser encontradas se acompanharmos o circuito das músicas do ano e sua veiculação no rádio, na imprensa, nas revistas teatrais e nos repertórios dos cantores. O público vivia essas músicas tanto nas exibições de filmes como no palco anônimo e móvel que são as ruas e o imaginário do carnaval.

O historiador Charles Musser fala da necessidade de uma história integrada de palcos e telas, e critica uma historiografia que coloca o cinema no centro e outras formas culturais na periferia da investigação. Para ele, “o filme pode ser melhor entendido dentro do arcabouço maior, mais rico e mais complexo do entretenimento teatral” (MUSSER, 2004, p. 8). Creio que isso funciona para as chanchadas e seus números musicais.

Nesse sentido, acho que é necessário levar em conta não apenas o teatro popular, mas também as rotinas da sociabilidade carnavalesca, assim como a lógica da indústria fonográfica, as performances no rádio e as práticas multimidiáticas que

ocorriam na exibição dos filmes, e reconsiderar as afirmações históricas baseadas na especificidade do cinema. A ideia de um intercâmbio de práticas e signos entre mídias pode ajudar a entender essas performances do cinema brasileiro. Parece, nesse sentido, um pouco empobrecedor estudar os números musicais das chanchadas separadamente dos números musicais das revistas, dos do rádio, de Hollywood, e dos números musicais tais como gravados em discos. Nessa perspectiva, sugerimos diminuir a importância dos filmes como fonte exclusiva na explicação das escolhas estilísticas e econômicas desses números musicais, para que possamos buscar um entendimento deles dentro dos filmes, já que, se tomados caso a caso, eles sempre conversam com seu contexto mais amplo.

Referências

ALTMAN, R. “General introduction: cinema as event”. In: _____. (Org.). *Sound theory, sound practice*. New York: Routledge, 1992. p. 1-14.

ARAÚJO, L. C. “Augusto Annibal quer casar!": teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro”. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 31, p. 62-73, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/29Bcyg2>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

AUGUSTO, S. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira; Companhia das Letras, 1989.

CIOCCI, S. C. N. *Assim era a música da Atlântida: a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica 1942/1962*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

COSTA, F. C. “Chanchada e intermedialidade: alguns comentários sobre *Aviso aos navegantes* (1950)”. *Pós*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 87-98, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2ISYbnZ>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

DENNISON, S.; SHAW, L. *Popular cinema in Brazil, 1930-2001*. Manchester: Manchester University Press, 2004.

FEUER, J. *The Hollywood musical*. 2. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

FRANKIE. “Francisco Carlos vai casar?”. *A cena muda*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 23, p. 10-11, 1951. Disponível em: <<https://bit.ly/2L0RDju>>. Acesso em: 29 mai. 2018.

FREIRE, R. L. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. 2011. Tese. (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

_____. “Acabaram-se os otários: compreendendo o primeiro longa-metragem brasileiro sonoro”. *Rebeca*, v. 2, n. 1, p. 104-128, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2LD1Bjk>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

GOMES, T. M. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

HEFFNER, H. “Chanchada: gênero nacional”. In: NOITES DE CHANCHADA. *Almanaque: noites de chanchada: o melhor do cinema popular brasileiro!*. Rio de Janeiro: Noites de Chanchada, 2012, p. 6-11.

LENHARO, A. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

MUSSER, C. “Towards a history of theatrical culture: imagining an integrated history of stage and screen”. In: FULLERTON, J. (Ed.). *Screen culture: history and textuality*. Eastleigh: John Libbey Eurotext, 2004. p. 3-19.

NAGIB, L. “The politics of impurity”. In: NAGIB, L.; JERSLEV, A. (Eds.). *Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film*. London: I.B. Tauris, 2013. p. 21-39.

NASSER, D. O espetáculo continua. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1950, p.18-24.

PETHÖ, A. *Cinema and intermediality: the passion for the in-between*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

RAJEWSKY, I. “Intermedialidade, intertextualidade ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. In: DINIZ, T. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

SCHVARZMAN, S. “Cultura popular massiva no Brasil: o lugar do cinema sonoro e sua relação com a música popular”. *Ícone*, Recife, v. 10, n. 1, p. 77-99, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2GXDPE0>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

SHAW, L. The *chanchada* and celluloid visions of Brazilian identity in the Vargas era (1930-45), *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Abingdon-on-Thames, v. 6, n. 1, p. 63-74, 2000. Disponível em: <<https://bit.ly/2LF9Sfx>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

_____. The Brazilian *chanchada* and Hollywood paradigms (1930-1959). *Framework*, Detroit, v. 44, n. 1, p. 70-83, 2003. Disponível em: <<https://bit.ly/2IT3CDp>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

VENEZIANO, N. *De pernas pro ar: o teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

VIEIRA, J. L. *Foto de cena e chanchada: a eficácia do “star system” no Brasil*. 1977. Dissertação. (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1977.

_____. “Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 41-42, p. 22-29, 1983. Disponível em: <<https://bit.ly/2GXKs9x>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

_____. *Hegemony and resistance: parody and carnival in Brazilian Cinema*. 1984. Tese. (Doutorado em *Cinema Studies*) – Tisch School of the Arts, New York University, New York, 1984.

_____. “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”. In: RAMOS, F. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987. p. 129-187.

_____. “Cinema e performance”. In: XAVIER, I. (Ed.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 337-351.

_____. “Brazil”. In: CREEKMUR, C. K.; MOKDAD, L. (Orgs.). *The international film musical*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. p. 141-154.

Referências audiovisuais

AVISO aos navegantes. Watson Macedo, Brasil, 1950.

É FOGO na roupa. Watson Macedo, Brasil, 1952.

MUIÉ MACHO sim sinhô. Walter Pinto, Rio de Janeiro, 1950.

Acervos consultados

Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

Fundação Nacional de Artes, Centro de Documentação e Informação, Acervo Walter Pinto.

submetido em: 29 set. 2017 | aprovado em: 15 maio 2018



**A palavra em movimento
no filme *O Intendente
Sansho*, de Kenji
Mizoguchi**

*The word in motion in the
film Sansho the bailiff, de
Kenji Mizoguchi*



Maria Schtine Viana¹

¹ Doutoranda no Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL). Mestre em Culturas e Identidades Brasileiras pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). E-mail: mariaviana8@uol.com.br



Resumo: por meio deste ensaio, pretende-se estabelecer uma relação entre a literatura e o cinema a partir da leitura de cenas e efeitos sonoros do filme *Sanshō Dayū* (*O Intendente Sansho*, 1954), do cineasta japonês Kenji Mizoguchi, posto que o roteiro do filme foi escrito a partir de novela homônima de Ogai Mori. Para tanto se destacará a importância da articulação entre a nomeação das personagens e a palavra (cantada e escrita) na montagem desse clássico do cinema japonês.

Palavras-chave: *O intendente Sansho*; Kenji Mizoguchi; cinema; literatura.

Abstract: the aim of this essay is to establish a relationship between literature and cinema by analyzing scenes and sound effects of *Sanshū Dayū* (*Sansho the bailiff*, 1954) by the Japanese director Kenji Mizoguchi, since the screenplay of the film was written from the homonymous novel by Ogai Mori. To that end, I will highlight the importance of the articulation between the naming of the characters and the word (sung and writing) in the assembly of this classic of the Japanese cinema.

Keywords: *Sansho the bailiff*; Kenji Mizoguchi; cinema; literature.

Da novela ao filme

O filme *O intendente Sansho* (*Sanshō Dayū*), rodado em 1954, é um dos últimos da profícua carreira do cineasta japonês Kenji Mizoguchi, iniciada em 1923. O roteiro foi escrito por Fuji Yahiho e Yoshikata Yoda. O ponto de partida foi a narrativa homônima de Ogai Mori², que, por sua vez, inspirou-se em relato recolhido da tradição oral budista.

A novela³ tem início como no filme, com a caminhada de uma mulher, acompanhada pelos filhos Anju e Zushio e por sua serva fiel, em busca do pai das crianças, que viajara para Tsukushi. A demora do marido em retornar para casa é o motivo que deflagra a partida da pequena comitiva da cidade natal. A separação entre mãe e filhos por pessoas de má índole é o momento de viragem, tanto na narrativa de Ogai Mori como no filme de Mizoguchi. A figura assustadora do cruel intendente Sansho e a situação de penúria à qual as crianças são submetidas quando escravizadas também são similares nas duas narrativas.

Todavia, se na novela Anju é a portadora do amuleto de Jizo, a protetora dos viajantes, no filme a substituição desse amuleto pelo da deusa da misericórdia, Kannan, não apenas faz da compaixão o tema central da narrativa como dá à estatueta dessa deidade importância fundamental, como se verá no decorrer deste ensaio. Se na novela as crianças são marcadas a ferro e curadas miraculosamente por Jizo, embora tudo não passasse de um sonho, na obra de Mizoguchi, ainda que os irmãos não sofram esse castigo, tal flagelação é apresentada de forma bastante real. A morte da serva e de Anju nas águas também é recorrente nos dois suportes.

Nas narrativas da tradição oral, de onde advém a versão de Mori, algumas informações, como “por que o pai partiu de casa?” e sobretudo a intervenção do sobrenatural, são comuns, mas não funcionariam em um filme realista, no qual Mizoguchi tinha como objetivo retratar a crueldade dos senhores feudais.

²Rintaro Mori (1862-1922) usou o pseudônimo Ogai para assinar suas novelas escritas sob a influência da produção europeia. Filho de um médico da localidade de Tsuwano (atual província de Shimane), licenciou-se em medicina em Tóquio e, com 22 anos, recebeu uma bolsa de estudos para realizar sua especialização na Alemanha. Foi durante essa estadia de quatro anos em solo germânico que não apenas aperfeiçoou seus conhecimentos da língua alemã como recebeu grande influência da produção literária europeia. Ao retornar para o Japão, em 1888, traduziu para o japonês várias obras de escritores como Daudet, Byron, Shakespeare, Goethe, Schiller, Heine, entre outros. Grande foi também sua contribuição para o teatro moderno japonês, pois, além de traduzir peças de Ibsen e Hermann Sudermann, produziu peças de teatro e escreveu crítica teatral.

³Refiro-me à edição espanhola, que recebeu o título *El intendente Sansho* (2014).

Em depoimento sobre sua longa parceria com Mizoguchi, Yoshikata Yoda, argumentista que assinou parcerias com Kenji por duas décadas, conta que inicialmente o roteiro fora escrito por Yahiro, que fizera uma adaptação excelente, mas bastante próxima da novela de Mori. O realizador rejeitou essa primeira versão por se recusar a trabalhar com um elenco infantil. O argumento foi, então, reescrito por Yoda, que manteve as cenas iniciais bem próximas do enredo da novela, mas, na maior parte do roteiro, afastou-se bastante da narrativa original. Explica também que foi justamente a partir de questões como “por que o marido não estava lá?” e “por que não voltou para casa?” que Mizoguchi o induziu a pensar que o marido fora exilado por discordar da política governamental.

Ele havia provocado a cólera do chefe de Estado, que discordava de suas ideias sobre igualdade e sua luta em defesa dos escravos e camponeses. Essa ideologia se confundia com sua forte vocação religiosa. Por isso, ao partir para o exílio, o patriarca deixa com os filhos uma preciosa e rara estatueta de Buda. (YODA, 1997, p. 118, tradução minha)

A dedução de Mizoguchi teria levado o roteirista a construir a personagem do pai como generoso e misericordioso, caráter bem expresso na máxima ensinada ao filho enquanto lhe entregava a imagem da deusa budista: “Sem compaixão o homem é um animal. Mesmo que sejas severo consigo mesmo, deverás ser misericordioso com os outros” (*O intendente Sansho*, 1954). Esse ensinamento reverberará na memória de Zushio por muito tempo. Contudo, os horrores da escravidão farão com que ele o esqueça, a ponto de marcar sem piedade um ancião fugitivo e se prontificar a conduzir uma pobre moribunda para ser devorada por aves de rapina.

Cabe ressaltar que o final do filme é bem diferente do apresentado na novela. Na narrativa de Mori, a mãe das crianças recupera a visão por intermédio da intervenção miraculosa de Jizo, a protetora dos viajantes. Isso não acontece na película de Mizoguchi. De acordo com Yoda, o realizador chegou a filmar dois finais, mas acabou optando por manter a cegueira da mãe e, conseqüentemente, a força poética da montagem, explorando-a como um efeito.

Cerimônias de nomeação

O fato de um nome próprio ser usado na composição do título já indica a preponderância da nomeação no filme. Os nomes dos irmãos que protagonizam a novela foram mantidos no roteiro cinematográfico, e as crianças guardarão segredo sobre sua verdadeira identidade quando vendidas como escravas. Aspecto

fundamental, já que é justamente o segredo sobre a origem delas que ajudará a manter a estrutura narrativa, tanto no texto literário como no filme.

Na novela, os acontecimentos se sobrepoem às ações das personagens, como bem aponta V. Chklovski: “Geralmente, a novela é uma combinação das construções em caracol e em patamares, e, além disso, complicadas por diversos desenvolvimentos” (1989, p. 50). É exatamente essa construção circular, ou em estrutura de novelo, presente no texto literário que foi mantida também no filme. Basta lembrar que na película as personagens são sempre tragadas por situações externas que determinarão seu destino: o pai é destituído pelo exército local; mãe e filhos ficam um tempo na casa dos parentes, de onde têm de partir; são interceptados por pessoas de má índole e vendidos como escravos; Zushio é lançado na prisão e depois reconhecido como filho do governador destituído; torna-se um líder justo e tem de abrir mão desse cargo por não ser conivente com as leis locais. Entretanto, grande parte desse ciclo tão peculiar da novela não teria sido possível se o segredo sobre os nomes não fosse mantido. Ou seja, o enigma em torno da verdadeira identidade das crianças é que mantém a força da intriga até o desfecho inesperado.

Cabe ressaltar que, se na novela o nome de Anju passa a ser Shinobugusa, cujo significado é “erva paciente como o sofrimento”, no filme seu nome não está longe desse, significando “aquela que tudo suporta com paciência”. Não é esse o caso de Zushio. No roteiro de Yoda, ser-lhe-á dado o nome da província de onde veio, Mutsu-Waka, bem diferente do recebido na novela, Wagana Wo Wasuregusa, “erva que esquecerá seu nome”. Yoda genialmente utiliza esse aspecto na caracterização da personagem. Embora o jovem não se esqueça do próprio nome, distancia-se do proceder que o genitor gostaria que ele assumisse, ou seja, ser misericordioso com outrem, mesmo que para tanto fosse cruel consigo mesmo.

A terceira nomeação, da qual apenas Zushio participará, antecede a leitura do édito conduzida pelo primeiro ministro, que fará dele o novo governador de Tango. Ali, portanto, a nomeação verbal não é apenas declarada, mas lida em um documento oficial. Sob o novo nome, Massamichi Taiara, ele se sente investido de poderes para libertar não só a irmã, Anju, mas os outros escravizados, ainda que o primeiro-ministro lhe explique os limites de sua atuação.

Todo esse mistério em torno dos nomes omitidos pelas crianças é fundamental na trama do filme e será o elemento que não apenas desencadeará o desejo de fuga de Anju para reencontrar a mãe, quando recebe informações sobre ela, como servirá de sonorização para os momentos mais comoventes do filme, recurso bem explicado por Robert Stam:

Assim como a proferição literária cria a situação à qual ela se refere – mais do que meramente imitar algum estado de coisas pré-existente – poder-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos. (2006, p. 52)

Do chamamento à canção: o percurso dos nomes

Na noite anterior ao trágico destino da senhora Tamaki, que jamais poderia imaginar que seria obrigada a servir como cortesã na ilha de Sado e ter os filhos vendidos como escravos, ela os autoriza a afastarem-se dela para colher seixos e galhos, com os quais construirão uma cabana para passar a noite. Uma sonorização alegre começa justamente quando os infantes estão a fazer da tarefa uma brincadeira, caindo no chão a sorrir depois de juntos quebrarem o galho de uma árvore. Súbito a sonorização é suspensa, como se o narrador estivesse a nos indicar que teremos de nos lembrar dessa cena mais adiante. É Anju quem ouvirá primeiro o chamado da mãe, enquanto o irmão pensa tratar-se do barulho das ondas do mar; tomada do rosto angustiado da senhora Tamaki, que grita pelos filhos; corte para as crianças que correm ao encontro daquela que as espera.



Figura 1: Tomada do rosto da senhora Tamaki, que chama pelos filhos
Fonte: *Sanshō dayū* (*O intendente Sansho*, 1954).

A segunda vez que a mãe grita o nome dos filhos é quando está no barco. Subjugada pelos barqueiros, percebe tarde demais que caíra em uma cilada, armada pela sacerdotisa. A câmera vai do barco tremulante às crianças na praia, que relutantes

tentam em vão soltar-se das garras da ardilosa mulher e de outro barqueiro. Essa embarcação oscilante, de onde a mãe grita desesperada, descreve um “movimento catatônico impossível de reprimir, mas esvaziado de outro sentido que não seja o do próprio vazio” (COSTA, 2000, p. 32).

Essa será a última visão que a mãe terá dos dois filhos. Quando é reencontrada por Zushio, está a repetir um movimento catatônico, tocando com um ramo no chão, e é assim que a avistamos na praia.

O seu destino será revelado por meio de uma canção, entoada por uma jovem camponesa, vendida como escrava na ilha de Sado, a quem Anju ensinará a usar a roca de fiar. A novata diz desconhecer o paradeiro de Tamaki-san quando inquirida pela filha em busca de notícias. Anju volta resignada para o trabalho. Ouve-se a primeira estrofe da canção. A câmera segue o rosto de Anju, e não o da cantora. Ela se levanta, vai em direção à jovem, pergunta-lhe onde aprendera aquela música. Kohagi diz tratar-se de uma cantiga popular da ilha de Sado, composta por uma cortesã de nome Nakagimi. Logo, a mãe também trocara de nome. Ouve-se novamente a canção: “Anju, como anseio por ti. Zushio, como anseio por ti. A vida não é mesmo uma tortura?” (*O intendente Sansho*, 1954).



Figura 2: Cena do plano-sequência que acompanha os movimentos de Anju, que chora ao reconhecer a mensagem da mãe, escondida na canção, entoada na bela voz da tecelã, tendo como acompanhamento os ruídos da roca de fiar

Fonte: *Sanshō dayū* (*O intendente Sansho*, 1954).

Reconhecidamente um mestre desse tipo de tomada, Mizoguchi diz o seguinte a respeito do uso do plano-sequência:

Comecei a utilizar a técnica do plano-sequência em 1936, consistindo ela em nunca alterar o enquadramento durante

toda a sequência enquanto a câmara permanece a certa distância. Adoptando este método não tive a mínima intenção de representar o estado estático de uma qualquer psicologia. Pelo contrário, cheguei a ele espontaneamente, prosseguindo à procura de uma expressão mais precisa e mais específica dos momentos de grande intensidade psicológica [...]. Fui naturalmente levado a seguir uma técnica deste tipo pelo simples desejo de evitar o método clássico da descrição psicológica pelo abuso dos grandes planos. (apud MADEIRA, 2005, p. 45)

Depois do choro emocionado de Anju, a mesma canção, com um efeito de eco, sonoriza uma tomada da mãe desesperada a tentar fugir em um barco da ilha de Sado. É ainda a melodia dessa cantiga que se ouvirá quando as mulheres transportam Tamaki-san, que já não pode caminhar sozinha em consequência de um cruel castigo, para o alto da colina de onde ela chama pelos filhos em um lamento.

Não é a canção, mas a repetição do ato de colher palha para construir uma cabana para a moribunda Najimi-san, quando os irmãos voltam a cair ao quebrar um galho, que deflagra o arrependimento do jovem. Todavia, não se ouve a trilha alegre de outrora, mas só a sonorização do ambiente, com ênfase no barulho da quebra do galho e, conseqüentemente, queda dos irmãos. Ouve-se a voz da mãe, como no passado, mas há água por perto, o que pode ser apenas uma confusão entre os sons, como acontecera outrora. Ao lembrar-se de sua verdadeira natureza, Zushio chora e decide que devem fugir. Anju articula rapidamente o plano de evasão. Ele deverá partir levando a moribunda e a estatueta da deusa. A jovem engana a sentinela no intuito de dar tempo para que o irmão fuja.

Os espectadores sabemos que ele não voltará ao acampamento. Silêncio. Foco no rosto apreensivo de Anju. Ela senta-se em um tronco, atrás dela está a velha Kayano. No segundo plano, avista-se uma placa de madeira. Os guardas percebem que Zushio fugira. Corte para o jovem em fuga. Nova tomada da entrada da casa, Anju olha apreensiva para o portão. A câmara faz um caminho da direita para e esquerda, e vê-se um homem a bater na placa de madeira instalada à entrada da propriedade, para desespero do espectador e da irmã. A fonte do alarme que já fora ouvido duas outras vezes quando outros escravizados evadiram é finalmente revelada em um dos momentos de maior tensão do filme. Para não correr o risco de traí-lo quando torturada, Anju foge tão logo o alarme é acionado.

Os guardas saem em disparada a sua procura. Silêncio. Assiste-se, então, a uma das cenas mais sublimes do filme. Uma névoa iluminada envolve as margens do rio, emoldurado por ramas de bambu. Anju faz uma reverência, tira as sandálias

e ajeita-as com as mãos. Anda em direção às águas, caminha lentamente até que sua cintura esteja coberta. Silêncio absoluto. Voz da mãe cantando ao fundo, como um chamado. A jovem continua a caminhar, veem-se as sandálias deixadas às margens. Tomada da anciã Kayano, que ajoelha e medita. Panorâmica do lago. Círculos de água em movimento. Silêncio. Passagem para a imagem de Buda, no mosteiro onde monges fazem uma cerimônia, antes da chegada barulhenta dos homens de Sansho. Então, cabe aqui recuperar a indicação da morte de Anju na novela: “*Cuando toda la familia del Intendente Sansho sali6 en busca de Zushio, al pie de esta cuesta, encontraron tan solo un par de peque~nas sandalias de paja. Eran las sandalias de Anju*” (MORI, 2014, p. 25).

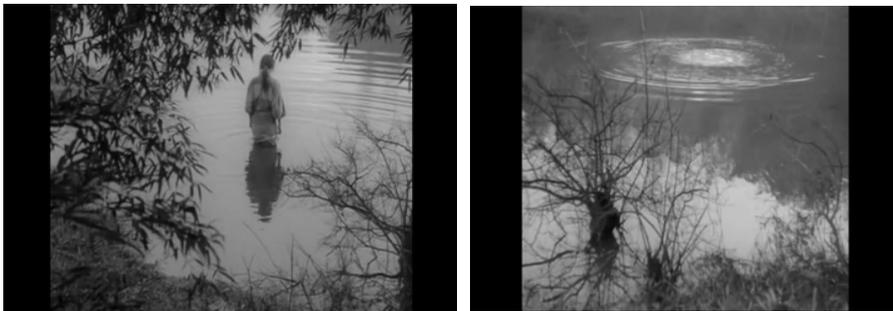


Figura 3: A lenta caminhada de Anju para a morte
 Fonte: *Sansh6 day6 (O intendente Sansho, 1954)*.

Nos momentos finais do filme, a canção é novamente ouvida. Zushio, que já percorrera toda a aldeia em busca da mãe, por acreditar ter sido ela vitimada por um tsunami, está na praia a pedir informa6es sobre o ocorrido a um coletor de algas. Ouve-se a can6o sendo murmurada por uma voz exausta, ao longe. Plano geral dos casebres miseráveis  beira-mar. *Traveling* acompanha a caminhada do jovem; avista-se um vulto da mulher que murmura a can6o. Tamaki-san já não tem forças para gritar ou cantar, mas balbucia a cantiga-chamamento que permite ao filho reconhecê-la. Ele se aproxima da senhora que, com movimentos catatnicos, bate com uma vara no chão. Atrás dela repousa um par de chinelos de palha: como não lembrar das sandálias de Anju, deixadas para trs em sua caminhada para a morte? Estariam ali a indicar que a mãe tmbm simbolicamente morrera desde que fora afastada dos filhos?

Tamaki-san está cega, pensa tratar-se de algum impostor. Deduz-se o quanto ela terá sofrido com a maldade de algum morador que já se fizera passar por seu filho, aproveitando-se da sua cegueira. Por isso, ela reluta em reconhecer

Zushio. É no final do filme, portanto, que os dois elementos usados como códigos permitem a identificação e são utilizados de maneira sublimine. Se a escuta da canção permitiu ao filho reconhecer a mãe, é por meio da imagem da deusa, colocada em suas mãos, que a combalida senhora, por meio do tato, reconhece a imagem e, conseqüentemente, a presença do filho.



Figura 4: Ao tatear a imagem da deusa, Tamaki-san acredita nas palavras Zushio
 Fonte: *Sanshō dayū* (*O intendente Sansho*, 1954).

Cenas de escrita e onde a escrita falha

A primeira tomada em que os ideogramas aparecem é no templo budista, onde Zushio e Najimi-san são acolhidos e escondidos pelos monges. Os capatazes do intendente Sansho invadem o lugar, armados. O monge superior os intercepta com autoridade, dizendo: “Não há foragidos aqui. Este é um templo do império” (*O intendente Sansho*, 1954). O monge aponta para uma placa, assinada pelo imperador, na qual se lê: “Templo imperial de Tango”. Ali apenas a palavra escrita funciona. Não há dúvida de que aquele é um grande templo. As majestosas imagens de Buda por toda parte indicam a sua magnitude. A palavra do monge principal também poderia bastar, mas é ao avistar a assinatura do imperador que o bando sai do templo. Seguem a indicação dada por outro monge, do qual ainda não se vê o rosto. Aquele que estava na sombra aproxima-se da câmera e saberemos tratar-se de Taro, o filho do intendente, que deixara a casa do pai para seguir os ensinamentos de Buda.

A segunda vez em que os ideogramas aparecem no filme é na forma de assinatura do sacerdote-chefe que, a pedido de Taro, escrevera uma carta para

revelar a verdadeira identidade de Zushio – missiva que em vão ele tenta entregar ao primeiro-ministro, pois acaba arrastado pelos guardas. As sentinelas, acreditando que ele havia roubado a imagem da deusa que carrega consigo, tomam-na dele.

Close-up do primeiro-ministro, que observa minuciosamente a imagem que tem nas mãos. Zushio é conduzido à sua presença. Então, saberemos aquilo que o pai não revelara ao filho quando lhe entregara a imagem: a estatueta de ouro pertencera a antepassados do atual imperador Michinaga e fora dada ao governador deposto como reconhecimento por sua bravura e coragem. É também nessa sequência que acontece mais uma reviravolta na vida da personagem, procedimento tão recorrente no gênero novela: Zushio recebe a triste notícia da morte do pai no exílio e deverá ocupar o cargo de governador de Tango. Portanto, inicialmente a escrita falhou, posto que a carta só foi lida pelo primeiro-ministro após o reconhecimento da imagem, mas foi a confirmação dos dados da carta que permitiu ao jovem recuperar a identidade perdida.



Figura 5: Ao observar a imagem da deusa, o primeiro-ministro reconhece a identidade de Zushio
Fonte: *Sanshō dayū* (*O intendente Sansho*, 1954).

Mudança de plano. Zushio está devidamente trajado para a ocasião. Tem início uma nomeação oficial, realizada por meio da leitura de um decreto, por intermédio do qual ele passará a ser chamado de Masamichi Taiara. O primeiro-ministro abre o segundo rolo. A posição da câmera nos mostra os ideogramas, que são lidos por aquele que nomeia o novo governador de Tango. Desse modo, aqui a escrita e a leitura cumprem de imediato sua dupla função: o jovem recupera não apenas o nome de família como ganha outro epíteto e ocupa oficialmente o lugar que fora do pai como governador.



Figura 6: O primeiro-ministro reconhece a identidade de Zushio e lhe concede o cargo de governador

Fonte: *Sanshō dayū* (*O intendente Sansho*, 1954).

Já no comando, Zushio, agora como Masamichi Taiara, toma a sua primeira providência: decretar o fim da escravidão. Para espanto do juiz Nomenura, dita ao escriba: “Nesta província a venda de seres humanos está proibida. É proibida pela sanção da lei”. Ouve-se a voz do novo governador, enquanto o foco está nos ideogramas que estão a ser traçados. O escriba suspende o pincel. Ele continua: “O uso de escravos deverá ser proibido tanto em territórios governamentais, quanto em propriedades privadas” (*O intendente Sansho*, 1954). O foco continua nas mãos do escriba.

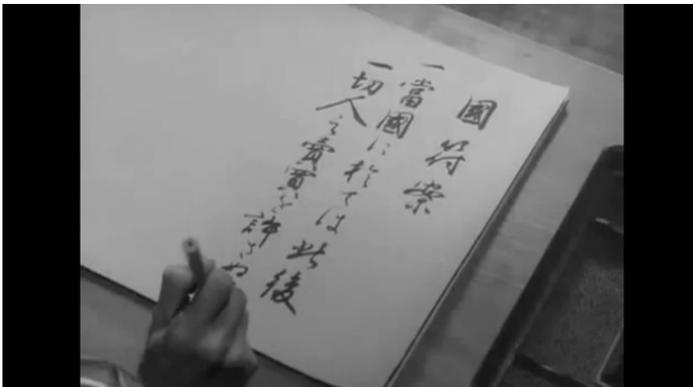


Figura 7: A câmera se detém na mão do escriba

Fonte: *Sanshō dayū* (*O intendente Sansho*, 1954).

O juiz tenta dissuadir Zushio, pois como governador não tem quaisquer poderes sobre as propriedades privadas. Avisa-o ainda que o território comandado por Sansho pertence ao ministro da justiça, logo, trata-se de um inimigo forte.

Plano médio dos três homens, enquanto o novo governador continua a ditar: “Aos escravos libertados deverá ser garantida a escolha de serem enviados para casa ou permanecerem na terra como empregados e serem pagos justamente com dinheiro ou terra. Isto é tudo. Publique isso por toda a província, entendeu?” (*O intendente Sansho*, 1954).

Seguem-se várias situações em que a palavra-decreto, que foi ditada pelo governador, escrita em papel e transcrita para o suporte de madeira, é apresentada aos aldeões. Na primeira tomada, os guardas do governador conseguem instalá-la. Um homem, que, por suas vestes e uso de chapéu, diferencia-se dos camponeses, lê para os demais, por certo analfabetos, a nova lei. Tomada da placa do ponto de vista dos camponeses, mas em destaque, enquanto ouve-se a voz do leitor ao fundo.⁴



Figura 8: O leitor destaca-se entre os demais camponeses
Fonte: *Sanshō dayū* (*O intendente Sansho*, 1954).

Em pouco tempo o intendente Sansho toma conhecimento do decreto e ordena que alguém vá a Quioto avisar ao primeiro-ministro o que está a ocorrer. Ciente de que uma revolta pode ser deflagrada caso os escravizados tomem ciência da lei, ordena que as placas sejam destruídas. Tomada de uma placa sendo lida com escárnio pelos homens de Sansho, antes de ser destruída a machadadas. Em outra cena, um camponês pergunta o que está escrito, ao que outro responde que não sabe ler. Diálogo interrompido pelos capatazes que lançam a placa no rio.

⁴ Cabe lembrar que, quando visita o túmulo do pai, ao vê-lo enfeitado com flores frescas, Zushio vem a saber que isso fora obra das pessoas do lugar, a quem o governador deposto tratava com bondade, ensinando-lhes a ler e escrever. Logo, o governador, mesmo depois de destituído, acreditava no poder da palavra escrita e na importância de sua decodificação.

A última sequência é a mais longa e a mais interessante. Os guardas do governador mal terminam de colocar a placa, um camponês grita: “Estamos livres!” (*O intendente Sansho*, 1954). Mas os capatazes arrancam-na, e tem início uma sequência de luta entre os soldados do governador e os homens de Sansho. Nesse *traveling*, a placa é passada de mão em mão, como um bem precioso que precisa ser protegido com a própria vida pelos guardas, e é o que acontece. Basta lembrar da cena na qual se vê um dos homens do governador ser apunhalado no segundo plano, enquanto no primeiro a placa é destruída por um dos seguidores do intendente. Aqui, a palavra escrita falha, a despeito do empenho dos poucos que sabem ler em compartilhá-la, e dos soldados fiéis terem-na protegido com a própria vida.



Figura 9: Soldados tentam recuperar a placa com as ordens do governador
 Fonte: *Sanshō dayū* (*O intendente Sansho*, 1954).

Ao saber do insucesso de suas ordens, tanto na busca pela irmã, que ele ainda não sabe morta, quanto no cumprimento de suas leis, o novo governador vai ao encontro de Sansho. Depois de decretar a prisão do cruel intendente e enviá-lo para o exílio, o governador usará a palavra falada onde a escrita falhara. As mesmas leis escritas no édito são pronunciadas por ele aos escravizados, que, finalmente, são libertados pela voz de comando do governador.



Figura 10: Zushio liberta pessoalmente os escravizados
Fonte: *Sanshō dayū* (*O intendente Sansho*, 1954).

A última vez que a palavra escrita é utilizada se dá pelas mãos do próprio governador. Seus guardas entram na sala onde ele acabara de selar uma carta. Avisam-no que os camponeses atearam fogo na casa do intendente Sansho, e é pelos olhos dele, que se dirigem a uma janela, que vemos a casa em chamas ao longe.

A carta que não fora ditada, mas escrita pelo próprio governador, está endereçada àquele que o nomeara, pois se trata da demissão do cargo que lhe fora outorgado. Vê-se sua sombra através da cortina de palha de arroz ao dar sua última ordem: “Partirei para a ilha de Sado amanhã, cuidem dos preparativos!” (*O intendente Sansho*, 1954).



Figura 11: Zushio escreve sua carta de demissão do cargo de governador
Fonte: *Sanshō dayū* (*O intendente Sansho*, 1954).

Numa tentativa de quase desfecho, seria possível ler esse filme como um estudo de caligrafia?

Na novela de Ogai Mori a palavra escrita também é usada, mas apenas em dois momentos. O primeiro episódio ocorre bem no início da narrativa, quando uma transeunte, a quem Tamaki-san pergunta onde poderá encontrar pouso, informa que ela deverá ler em um letreiro as ordens do governador, que interdita os moradores locais de hospedarem estrangeiros. O segundo se dá no final da novela, quando o ancião que acolhe Zushio, depois de reconhecer sua nobre linhagem, recebe notícias sobre a morte do pai do rapaz por meio de uma carta. Mas, como visto, no filme a palavra escrita é usada de maneira genial, não apenas para mostrar o poder da legislação, mas também como surpreendente recurso cênico. Basta lembrar que a materialidade da palavra escrita tem papel central nessa parte final do filme.

Em texto de 1929, “O princípio cinematográfico e o ideograma”, Serguei Eisenstein faz uma importante associação entre a maneira como se processa a criação dos ideogramas – que se dá pela combinação de dois ou mais elementos suscetíveis de serem pintados, de forma a representar algo que não pode ser graficamente retratado – com a montagem cinematográfica: “Sim, é exatamente isto que fazemos no cinema, combinando tomadas que pintam, de significado singelo e conteúdo neutro – para formar contextos e séries intelectuais. Isto constitui um recurso e um método inevitáveis em toda exposição cinematográfica” (EISENSTEIN, 1994, p. 151).

Nesse mesmo texto, o cineasta russo alega que o cinema japonês não tem a menor consciência da montagem e faz uma espécie de alerta aos cineastas nipônicos: “Compreender e aplicar suas peculiaridades culturais ao cinema: eis a tarefa do Japão! Companheiros do Japão, irão vocês realmente deixar essa tarefa para nós?” (EISENSTEIN, 1994, p. 159).

Alguns anos depois dessa declaração do mestre russo, Kenji Mizoguchi não só mostrou que os cineastas japoneses poderiam, sim, ser exímios mestres da montagem, como, de acordo com o crítico de cinema Tadao Sato, filmava e montava seus filmes como se estivesse intimamente associado à caligrafia japonesa

um acto vital, como a respiração – a energia é a quantidade de tinta que há no pincel, depois começa-se lentamente a expirar, e na página em branco o mundo começa a nascer. E quando acabar a tinta no pincel tem que se começar tudo de novo. É uma coisa gestual, uma coisa de corpo. Na caligrafia tradicional, a escrita e a pintura são a mesma coisa. (apud ROCHA, 2000, p. 57)

Jacques Rancière retoma as ideias de Eisentein para acentuar que em essência o cinema reverberava em todas as artes nipônicas inspiradas no princípio ideogramático, como os *haikais* e o *kabuki* na pintura.

O princípio da arte cinematográfica é, efectivamente, o da língua ideogramática. Mas essa própria língua é dupla. O ideograma é um significado engendrado de duas imagens. Tal como as imagens combinadas da água e dos olhos compõem o significado do choro, o choque entre dois planos ou dois elementos visuais de um plano compõe, contra o valor mimético dos elementos representados, um significado – o elemento de um discurso onde a ideia ganha directamente imagem, de acordo com o princípio da dialética dos contrários. A arte ‘ideogramática’ do *kabuki* é a arte da montagem e da contradição. [...] E a montagem por sua vez, herda o poder dessa língua. (RANCIÈRE, 2014, p. 44)

Ernest Fenollosa, que estudou durante anos não apenas a poesia chinesa, mas também a maneira como ela estava em profunda relação com a construção ideográfica, bem nos explica que, diferente das línguas fonéticas, em que a relação entre o signo e o significado é arbitrária, os ideogramas funcionam de outra forma. Na escrita composta por ideogramas, os signos usados evocam uma imagem-ideia tão perfeitamente associada ao vivido e ao concreto que a palavra parece estar viva. Ora, se a poesia oriental tem a inigualável vantagem de propiciar a vivacidade da pintura e a mobilidade dos sons, ou, como bem sintetiza Fenollosa, “*gran número de esos radicales ideográficos llevan en sí mismos una idea verbal de acción [...] y el ojo ve nombre y verbo como una sola cosa, cosas en movimiento*” (FENOLLOSA, 2001, p. 35), o que dizer de um filme como *O intendente Sansho*?

Como vimos, nessa película a palavra percorre um caminho cíclico: é ditada pelo governador, toma forma de ideograma pelas mãos do escriba, é passada de mão em mão quando pintada na tabuleta e depois ganha novamente a forma de palavra falada, pois é pela boca do governador que os escravizados são libertos. Então, não apenas os seres humanos ganham liberdade, mas também a própria palavra, que ecoa da boca de Zushio até os ouvintes, deixou de ser ideograma e voltou à forma oral.

Diferente não é o que acontece com os nomes dos protagonistas, que de gritos se fizeram canção, transportados pela voz da jovem que canta na sala de tear. Essa canção é usada como sonorização de outras cenas para, finalmente, ser murmurada pela mãe no desfecho do filme. Assim, tanto a palavra escrita como a palavra cantada caminham pela tela. O mesmo ocorre com a estatueta da deusa: dada pelo pai ao filho, passa para as mãos de Anju quando o irmão a deita fora, repousa

sobre o corpo da moribunda Najimi-san, de onde é retirada por Zushio, vai parar nas mãos dos guardas, que a entregam ao primeiro-ministro para ser devolvida ao jovem, e é tateada pela mãe na cena de reconhecimento ao final do filme.

Essa circularidade é encontrada também na trajetória de Zushio, que ocupa o lugar que fora do pai como governador e, como fizera o progenitor, abre mão desse poder para ser misericordioso com os outros.



Figura 12: Nesta cena, em que o monge Taro conversa com Zushio no templo, pode-se ver uma estátua de Kannan ao fundo. Marca do preciosismo de Mizoguchi em cada detalhe

Fonte: *Sanshō dayū* (*O intendente Sansho*, 1954).

Atrevo-me a ir mais além. Talvez não tenha sido por acaso o foco nas mãos do escriba que registra as palavras do imperador: o movimento tão perceptível, mesmo para quem não sabe absolutamente nada de japonês, a mostrar que a escrita é feita da direita para a esquerda é como também se movimenta a câmera com frequência em *O intendente Sansho*. Sobretudo nos momentos de maior tensão, como na sequência em que Anju reconhece as palavras da mãe em uma canção e nas cenas que narram a morte da jovem, a câmera faz o mesmo caminho que o pincel.

Aliás, é o que ocorre também no final do filme. Depois da cena comovente de reconhecimento, em que a panorâmica horizontal está focada nas personagens a chorar abraçadas, há um amplíssimo movimento da câmera que “caminha” da direita para a esquerda e nos mostra o homem que está a secar algas – último ideograma pintado pelo magistral calígrafo-cineasta Mizoguchi sobre a tela.

Referências

CHKLOVSKI, V. “A construção da novela e do romance”. In: TODOROV, T. (Org.). *Teoria da literatura II*. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 41-68.



**Cine Documental y
Genocidio: hacia un
abordaje integral**
*Documentary Cinema and
Genocide: towards an
integral approach*



Lior Zylberman¹

¹ Investigador del CONICET y del Centro de Estudios sobre Genocidio de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Profesor Titular de Sociología, carrera de Diseño de Imagen y Sonido, FADU-UBA. Actualmente lleva adelante un proyecto de investigación sobre la representación de los genocidios en el cine documental. E-mail: liorzylberman@yahoo.com.ar

Resumen: concepto acuñado por Raphel Lemkin en 1944, al genocidio se lo considera el crimen de los crímenes, en esa dirección, el cine documental ha ocupado un rol preponderante para conocer y testimoniar sobre los diversos casos. Este trabajo es un avance de una investigación mayor y se propone introducir una perspectiva multidisciplinaria que recoja y ponga en diálogo los principales aportes de los estudios sobre genocidio y los estudios sobre cine documental. Se propone así generar una sistematización de los diversos abordajes para los diferentes casos con el objetivo de pensar motivos recurrentes en la representación de estos y funciones retóricas-estéticas de los documentales sobre genocidios.

Palabras clave: cine documental; genocidio; motivos; funciones.

Abstract: a concept coined by Raphel Lemkin in 1944, genocide is considered the crime of crimes, in that direction documentary cinema, has played a preponderant role to know and testify about the various cases. This article is an advance of a larger investigation and it is proposed to introduce a multidisciplinary perspective that gathers and brings together the main contributions of genocide studies and documentary film studies. It is proposed to generate a systematization of the different approaches for the different cases with the objective to think recurrent motives in the representation of the cases, and rhetorical-aesthetic functions of the documentaries on genocides.

Keywords: documentary cinema; genocide; motives; functions.

Introducción

El siguiente trabajo se desprende de una investigación en curso y antes pretende presentar las conclusiones provisorias que ofrecer resultados definitivos. Nuestra investigación tiene como objetivo estudiar la representación del genocidio en el cine documental y esta presentación es una primera aproximación a algunas categorías que proponemos para pensar las estrategias de representación del genocidio que los diversos títulos documentales han llevado adelante.

Los debates y algunos de los problemas que presentamos aquí no son nuevos, ni siquiera al momento de pensar la representación del genocidio. Si tomamos en consideración las propias reflexiones de Raphael Lemkin, el jurista que acuñó el término «genocidio», este nuevo concepto que surgía para nombrar un fenómeno viejo; por lo tanto, al pensar la representación del genocidio, podemos colocarlo en una larga tradición que ha indagado formas de representar la violencia y, sobre todo, hechos de violencia en masa.

El Holocausto, el genocidio judío, significó una ruptura en múltiples aspectos, desde históricos y sociales hasta artísticos y visuales. Sin embargo, no se debe perder de vista que en décadas previas, durante las matanzas de los armenios por parte del Imperio Otomano, se llevaron adelante diversas estrategias de representación de este suceso, tanto mientras ocurría como inmediatamente después. El film *Ravished Armenia* (1918), de Oscar Apfel, por ejemplo, fue una película de ficción fomentada por el American Committee for Armenian and Syrian Relief con el objetivo de concientizar y recaudar fondos para ayudar a los sobrevivientes. Basada en las memorias de la sobreviviente Aurora Mardigian, quien también fue la protagonista, esta película podría ser considerada como la primera película sobre un genocidio; en términos genealógicos, allí está el punto cero de la relación entre cine y genocidio.

Fueron las «atrocidades nazi» —tal como fue denominado el hecho en los momentos de la liberación de los campos— las que marcaron cambio en la cultura visual occidental, teniendo al Holocausto como lugar central. Este caso fue estableciendo diversos modelos de representación que se expandieron hacia otros casos que, con el tiempo, parecieron conducir hacia un paradigma; tal es así que, como afirman algunos autores, hoy existe un «imaginario genocida» fundado y construido a partir de ciertas imágenes icónicas y simbólicas del Holocausto (TORCHIN, 2007). Emular dichas imágenes parecería autorizar a otros casos como genocidio y, a su vez, imágenes similares a aquellas permitirían comprender a otros

casos como genocidio. Asimismo, este imaginario parecería establecer lo que es un genocidio y, en el caso de que no se presentaran determinadas imágenes (como la pila de cadáveres), haría con que este no se reconociera como tal.

Lo cierto es que el debate en torno a la representación del Holocausto dividió las perspectivas en dos grandes posturas: quienes sostenían la factibilidad de su representación y quienes sostenían su imposibilidad debido a la diferencia fenomenológica del propio Holocausto. Sin embargo, a principios del siglo XXI la posición que sostenía la imposibilidad parecía entrar en crisis; no porque el debate estuviera «resuelto» sino porque, al menos en el cine documental, emergieron nuevas estrategias y problemáticas.

La pregunta inicial, entonces, es la siguiente: ¿para estudiar la representación del genocidio en el cine documental debemos detenernos a pensar las problemáticas planteadas para el Holocausto? ¿Es este caso un límite que no permite estudiar otros casos o deben pensarse categorías específicas para el Holocausto y otras para los otros casos? (MOSES, 2004). Al revisar la extensa bibliografía sobre el tema, encontramos un gran número de títulos dedicados al Holocausto, por sobre todos los temas, y en menor medida, incluso nula, a los genocidios de Ruanda, Camboya o a la última dictadura militar argentina, por citar algunos. En los últimos años, a partir de la polémica suscitada por los films de Johsua Oppenheimer sobre el genocidio en Indonesia durante la década de 1960 —*The Act of Killing* (2012) y *The Look of Silence* (2014)— se generaron acalorados debates en torno a estos y a los problemas que suscitaban las técnicas utilizadas por el director². En compilaciones se han abordado estos y otros casos, y en los últimos años se han publicado títulos que tratan de abordar la problemática desde una perspectiva que une «cine y genocidio» (FRIEDMAN; HEWITT, 2017; WILSON; CROWDER-TARABORRELLI, 2012). Si bien todas esas obras representan un gran aporte al campo de investigación, destinan un capítulo a un caso y a una película en particular antes que esgrimir una perspectiva general y global.

A partir de lo expuesto, surge así uno de los interrogantes primordiales del proyecto: ¿cómo estudiar la representación del genocidio en el cine en cuanto fenómeno social? ¿Cómo estudiar la representación del genocidio? ¿Cómo pensar el cine, y en esta ocasión de forma más específica, el cine documental y el genocidio? ¿Cómo puede el cine documental conciliar sus deseos de verdad y de expresión al tratar el genocidio como tema? ¿Acaso los mismos problemas que surgen para representar el Holocausto han sido los mismos para representar el genocidio ruandés,

²Véase, por ejemplo, el dossier especial que le dedicó *Film Quarterly* en su volumen 67, número 2 de 2013.

por mencionar otro caso? A su vez, ¿qué podemos aprender de las estrategias de representación de este sobre aquel?

Genocidio

Desde una perspectiva sociológica, entendemos el genocidio como una práctica social, una «tecnología de poder cuyo objetivo radica en la destrucción de las relaciones sociales de autonomía y cooperación y de la identidad de una sociedad, por medio del aniquilamiento de una fracción relevante [...] de dicha sociedad y del uso del terror para el establecimiento de nuevas relaciones sociales y modelos identitarios» (FEIERSTEIN, 2007, p. 83). Los aportes de la sociología del genocidio permiten concebir este fenómeno como un proceso y no como algo que ocurre de forma espontánea. Siguiendo algunos postulados de Norbert Elias, Christopher Powell comprende que el genocidio es una relación de identidad-diferencia (*identity-difference*) de violenta obliteración; el autor canadiense lo comprende de ese modo ya que resalta que es nodal entender al genocidio tanto como una relación cuanto como un proceso, y opta por el término obliteración ya que este se refiere a anular pero también a borrar, a no dejar rastros. Esta obliteración funciona no solo objetivamente, sino también subjetivamente ya que «el genocidio no solo destruye la red figurativa del grupo de víctimas sino que también elimina las huellas de esta red de la experiencia del mundo de los perpetradores» (POWELL, 2011, p. 84).

En los últimos años ha habido un creciente interés y una aceptación mayor (aunque a veces, y en ciertos ámbitos, sigue siendo un terreno ríspido) a estudiar las representaciones de los genocidios como parte integral de ese campo de estudios. Es decir, no solo pensar su dimensión y análisis histórico, político, sociológico, etc., sino también sus formas de representarlo artística y visualmente (HIRSCH, 2012; TORCHIN, 2012), a pensar también las formas simbólicas, imaginarias e imaginales de abordarlos. Asimismo, en una cultura que se ha vuelto cada vez más audiovisual, el lugar de las imágenes para el conocimiento de estos sucesos ocupa un lugar fundamental, ya sea para su enseñanza, ya sea para la propia toma de conciencia sobre el hecho.

En ese sentido, el cine documental desempeña un rol fundamental en el conocimiento de los genocidios ya que este ha tenido una tarea por lo menos triple: funcionar como evidencia, colaborar para la difusión masiva de los casos, y formar, consolidar y servir de soporte a imaginarios colectivos en torno a los genocidios. En esa dirección, Bill Nichols identifica el papel «judicial e histórico» del documental y su utilidad en el abordaje de las acciones pasadas para recopilar un cuadro veraz de los acontecimientos; al igual que los hombres de ley, el documental «mira hacia el

pasado y plantea preguntas en torno a “¿qué pasó realmente?”. Estas son cuestiones de datos e interpretación, donde la culpabilidad o la inocencia está en juego en relación con la ley y la verdad y la mentira en relación con la historia» (NICHOLS, 2001, p. 70). En cuanto discurso, el cine documental también toma elementos de «la retórica judicial como de la retórica deliberativa» en que «las cuestiones públicas de la moral y la tradición, el valor y la creencia se ponen a prueba» (NICHOLS, 2001, p. 70).

Cine Documental

El cine documental surge como oposición al de ficción, pero no necesariamente como una forma radicalmente opuesta. Ficción y no ficción comparten los recursos de la sintaxis cinematográfica desde sus primeras producciones y no es por esa vía que hay que buscar las diferencias. Siguiendo a Carl Plantinga, el documental es una representación de veracidad expresada, «las obras de no-ficción van más allá de un mero discurso, tratan sobre algo y hacen afirmaciones y aserciones sobre la realidad extrafílmica» (PLANTINGA, 1997, p. 43). En ese sentido, el documental aún conserva una relación particular con la verdad y el mundo histórico; de hecho, esta modalidad sigue siendo asociada a «lo serio», a lo «verdadero», a lo «objetivo» en el mundo de la vida cotidiana. Asimismo, el cine documental es asociado a lo sobrio y se ha transformado, en palabras de Nichols, en uno de los «discursos de la sobriedad» junto a (aunque como un jugador menor) discursos tales como la ciencia, la economía, la política, la educación y las leyes (NICHOLS, 1997, p. 32). Sin embargo, el cine documental es también el espacio de un cine abierto a la experimentación y al ensayo artístico, como lo prueban algunas producciones de la década de 1920 como las de Joris Ivens o Paul Strand, o incluso títulos más recientes que ponen a prueba la definición misma de cine documental como *Waltz with Bashir* (2008), de Ari Folman.

Siguiendo a Elizabeth Cowie, el documental, al presentar las imágenes y los sonidos de la realidad, le permite a esta «hablar» mientras «habla sobre» ella. Así, cumple el deseo que inauguró la cinematografía: el de conocer la realidad a través de sus imágenes y sus sonidos, es decir —en sentido figurado— permitirle «hablar por sí misma». Al registrar la realidad, sin embargo, Cowie señala que la fotografía y el cine se inclinan hacia dos deseos distintos y aparentemente contradictorios generando así una tensión irresoluble. Por una parte, el deseo de la realidad «atrapada y revisable» para un análisis racional y científico, disponible para el conocimiento: «el ojo de la cámara funciona aquí no solo como una visión total, capaz de abarcarlo todo, sino también como una prótesis, una ayuda y un suplemento para nuestra visión, por la cual nos muestran una realidad que nuestro propio aparato perceptual humano

no puede percibir». Por otra parte, un deseo ligado al de una realidad simbólica o social ordenada y «producida como un significado por el cual el observado puede ser integrado, a través de un discurso de reconocimiento y clasificación, en un campo de conocimiento, poder y técnicas densamente constituido» (COWIE, 2011, p. 2).

Documental y genocidio

A partir de lo dicho hasta ahora, proponemos trazar una línea recta imaginaria donde en un polo se ubicaría el documental como deseo de verdad y en el otro el deseo de expresión, generando estos dos polos una tensión irresoluble entre sí, pero que a la vez son inseparables, ya que cada extremo posee a su vez componentes del otro. Por una parte, resultaría interesante para pensar y observar cómo el cine documental ha sido siempre receptivo a cambios estéticos y de modalidades, a pesar de posibles disputas y discusiones, nunca se ha cerrado en forma imperativa a un modo único y particular. Por otra parte, resulta sugerente pensar cómo la representación del genocidio en el cine documental ha oscilado por toda esa recta. La propia pregunta en torno a la representación del genocidio ha tensionado y a la vez generado nuevas expresiones y formas documentales permitiéndonos pensar que esta relación no resulta marginal ni menor, sino que sigue siendo uno de los tópicos que lleva al cine documental a transitar sus límites y posibilidades una y otra vez. En un polo, entonces, se encontraría el documental asociado a la evidencia, tanto el registro de imágenes de los hechos cuando estos acontecían como su exhibición para dar prueba de lo sucedido, suelen ser «las imágenes de los liberadores», pero también son imágenes de los perpetradores o de testigos (*bystanders*), como el fusilamiento en Liepaja durante el avance de los Einsatzgruppen nazis en 1942, registrado por Reinhard Wiener, o el asesinato a machetazos en una barricada en Ruanda en 1994, registrado por Nick Hughes, o de los fotoperiodistas que «descienden al infierno» al finalizar el exterminio. Aquí se presentan datos, se dice «esto tuvo lugar», el documento —el registro visual— se vuelve documental, el testimonio es la imagen en sí misma y en esta instancia no hay lugar para respuestas: es el horror en su máxima expresión. Cerca de ese polo también se encuentran las películas de «concientización», documentales que buscan movilizar y generar una toma de conciencia por parte del espectador de lo que acontece. En un siguiente lugar se ubica el deseo de narrar, de historizar, de establecer causas y consecuencias, los documentales exponen la historia, hacen uso del archivo creado a partir de la evidencia visual y en su uso se inicia una ruptura en la relación entre la evidencia y el documento: las imágenes, antes que ofrecer prueba, ilustran la narración, y sus fuentes de origen son múltiples, desde películas de propaganda realizadas por

los perpetradores hasta las filmaciones de los liberadores o de las víctimas. Para narrar las historias, también se recurre a entrevistas, contando así, al menos, con tres tipos de participaciones: los «expertos», que brindan una perspectiva, una voz, formal, con una verdad epistemológica que no da lugar a refutación; el testigo-observador, que, antes que un análisis crítico, da su versión de lo que vio; y el testimonio de la víctima-sobreviviente, que puede resumir su posición a la noción ricoureana de «yo estuve ahí» (RICOEUR, 1983). Estos testimonios no se dan en un contexto judicial, sino que es la cámara la que los crea y los hace posibles, por eso podemos meditar aquí en torno a la manera en que la cámara se constituye como un agente de escucha en la instancia de toma de testimonio-entrevista.

A mitad de la recta, entre ambos polos, se encuentran aquellas producciones que exploran las ruinas, las huellas, en el presente: creando su propio archivo visual sobre el hecho pasado desde el presente. En el otro polo se encuentra, finalmente, lo expresivo. En dicho lugar no se busca narrar la historia en términos generales, sino en términos más particulares, a través de historias personales o familiares. No se buscan pruebas en las imágenes, sino que se apela al archivo familiar, creando una tensión entre la historia pública y la privada-personal. Incluso, si esas imágenes no existen o no se pueden encontrar, son creadas: en ocasiones prima así la alegoría y lo simbólico antes que lo evidencial. No es casual que este polo haya sido transitado por realizadores que, o bien sobrevivieron a regímenes genocidas, o bien son descendientes directos de estos, utilizando al documental como herramienta para la catarsis personal o para abrir la «cripta familiar», para develar un secreto (ABRAHAM; TOROK, 2005). En este polo, finalmente, no se busca *la* verdad, sino *una* verdad. En este recorrido esquemático, sostenemos que el polo expresivo explora las consecuencias de los genocidios —sobre todo en los ámbitos familiares—, las formas sociales de recuerdo como las tensiones memorialísticas más íntimas, mientras que las otras tendencias buscan dar cuenta de las causas históricas, cronologías y características de los crímenes.

Motivos y funciones

Nuestra propuesta conceptual se sostiene en dos autores ya canónicos en el campo de los estudios sobre cine documental: Carl Plantinga y Michael Renov. Mientras que del primero seguimos algunas de sus ideas en torno al cine de no ficción y su propuesta retórica; del segundo tomaremos su idea de funciones. De este modo, Renov ha sugerido que en los documentales se hacen presentes cuatro funciones movidas por el deseo, impulsos que estimulan el discurso documental. Estas funciones «retóricas/estéticas atribuibles a la práctica documental no pretenden ser exclusivas o herméticas;

la fricción, la superposición —incluso la mutua determinación — perceptible entre ellas prueban la riqueza y variabilidad histórica de las formas de no-ficción en las artes visuales» (RENOV, 1993, p. 21). Las funciones que Renov desarrolló son: registrar, mostrar o preservar; persuadir o promover; analizar o interrogar; expresar.

Retomando las ideas bosquejadas por este autor, nuestra intención consiste en pensar dos ejes que actúan en simultáneo, ambos ejes permitirán ordenar y clasificar las diversas estrategias de representación de los genocidios, llevar adelante estudios comparativos y analizar qué interpretaciones sobre los hechos producen estos films. No es nuestra intención encontrar una «esencia» en la representación de los genocidios, pero sí ciertas estructuras o tendencias sobre las que se montan los films. No comprendemos estas estructuras-funciones de forma rígida, sino como flexibles y adaptables. Creemos, ante todo, que estamos ante un determinado fenómeno que ha producido comportamientos y reacciones similares a lo largo de la historia, siendo cada caso único, pero a la vez similar a otros.

Un primer eje, entonces, será llamado M. En este se encuentran los Motivos o Topos temáticos (motivos o configuraciones estables de varios motivos que son usados con cierta frecuencia), en los que se concentran las narrativas de los documentales. A este eje hemos llegado tras una primera exploración de los diversos títulos, arribando a la conclusión provisoria de que todos los documentales se refieren, en última instancia, a estos, ya sea de forma individual o en su conjunto. Asimismo, para este eje, tomamos como base algunas herramientas teóricas desarrolladas por los diversos investigadores sobre genocidio y que además son parte de las discusiones nodales de este campo.

Un primer motivo o topo es «el elemento humano» (ALVAREZ, 2001, p. 18-27). Comúnmente se entiende este motivo desde la ya clásica distinción esbozada por Raul Hilberg: víctimas, perpetradores, *bystanders*. Esta tríada funciona como un tipo ideal que ha permitido reparar en los diversos actores que intervienen en un genocidio, pero como contrapartida ha sido criticado por pensar tanto en las víctimas como en los *bystanders* como actores sin acción. Con todo, para este estudio, tomamos esta tríada comprendiéndola de forma compleja y con matices; es decir, estos tres tipos ideales se caracterizarán por tener acciones y reacciones. Las víctimas no serán meros sujetos pasivos, sino que llevarán adelante estrategias de resistencia y los perpetradores no serán vistos de forma inhumana o diabólica, sino como actores que llevan adelante diversas acciones de exterminio de determinado grupo, motivados por múltiples razones. De forma similar veremos cómo se construye el lugar del *bystander*, cómo se caracteriza y cómo se interpreta el conocimiento (o la falta de) sobre los hechos. Este topo o motivo permitirá focalizar tanto en los actores que se presentan en los documentales como

también meditar sobre cómo son representados, revelando que existe una tendencia a mostrar a la víctima y al perpetrador como absolutos: «pura bondad» contra «pura maldad», sometiendo en ocasiones la complejidad histórica a un proceso dual y binario. Con ello, resulta importante destacar que la figura central en el imaginario genocida, la voz autorizada, ha sido la de la víctima o, en todo caso, la del experto, lo que lleva a rechazar, a minimizar la voz del perpetrador, o a reducirla a la idea de mal absoluto; por eso *The Act of Killing* (2012), de Joshua Oppenheimer, causó tanta polémica, ya que supuso un cambio radical del paradigma³.

Un segundo motivo o topo dentro de este eje se remite a los espacios. Por espacios, entenderemos los lugares físicos donde se llevan adelante los procesos de exterminio, percibiendo dicho proceso como secuestro o deportación, diversas formas de tortura y el exterminio de los cuerpos. Quizá el campo de concentración sea el espacio al que se remite el imaginario genocida; sin embargo, al pensar la representación del genocidio debemos ampliar las fronteras espaciales a fin de comprender los diversos espacios donde puede llevarse adelante la *conditio inhumana*. Por otro lado, es menester también comprender y dar cuenta de la relación entre espacio, poder y terror. En esa senda, el lugar de exterminio no solo produce muerte, sino también terror tanto en el interior del sitio como hacia su exterior. Por lo tanto, al estudiar los espacios como motivo en los documentales será preciso reparar en esta relación entre terror y muerte y entre interior y exterior.

El tercer motivo se concentra en las metodologías de exterminio. A pesar de que el imaginario genocida remite a las cámaras de gas nazis, lo cierto es que cada régimen genocida puso en funcionamiento diversas estrategias de aniquilamiento para exterminar al que consideraba su enemigo. Referirse entonces a la metodología asesina resulta ser uno de los motivos recurrentes en la representación del genocidio.

El segundo eje, que se inspira en las funciones pensadas por Renov será denominado F. En dicho eje se dará cuenta de las funciones retóricas poéticas del cine documental para representar el genocidio. Estas funciones no son exclusivas, sino que un título puede responder a diversas funciones; de este modo, antes de pensar que un documental posee una única y excluyente función, sugeriremos que las estrategias retóricas de cada producción apelan hacia una o varias funciones, dirigiéndose así hacia cierta tendencia. Las funciones que serán enumeradas a continuación no

³ Esto no implica que no haya habido previamente otros documentales que presentaran de forma compleja a los perpetradores. Basta con ver films como *The Memory of Justice* (1976) de Marcel Ophuls, *The Nazis: A Warning from History* (1997) de Laurence Rees, *Escadrons de la mort: L'école française* (2003), de Marie-Monique Robin, por mencionar algunos.

corresponden a una cronología histórica o de importancia particular, sino que son, ante todo, clasificaciones. Por otro lado, las funciones también ponen en tensión los deseos del documental, ya que estas, como se verá, también oscilarán entre la verdad y la expresión, entre la evidencia y la experimentación.

Narrar. Esa función se caracteriza por narrar los sucesos históricos del genocidio, podemos pensar en *Genocide* (1982), de Arnold Schwartzman⁴, la serie para televisión *The World at War* (1973), *Ghosts of Rwanda* (2004), de Greg Barker⁵, *La República Perdida II* (1986), de Miguel Pérez⁶, *Chronicle of a Genocide Foretold* (1996), de Danièle Lacourse e Yvan Patry⁷, *Auschwitz: The Nazis and the 'Final Solution'* (2005), de Laurence Rees⁸, *Armenian Genocide* (2006), de Andrew Goldberg⁹. Se caracteriza por ofrecer una interpretación cerrada, de causa y efecto precisa. Por lo general se recurre a expertos cuyas entrevistas complementan la de los sobrevivientes. Es más bien generalista y ofrece un gran relato sin vacíos. El archivo es empleado para ilustrar, las imágenes fortalecen al relato que suele construirse a partir de la voz en off en su modalidad de «voz de dios». En términos epistemológicos remite a la voz formal sugerida por Carl Plantinga, ya que imparte conocimientos al espectador y afirma que ciertos estados de cosas son verdaderos y los explica.

Focalizar. Si la función anterior se remitía a una narrativa macro, a una perspectiva histórica más general, esta función se remite a focalizar, a particularizar un aspecto, en el detalle, en la microhistoria. No se busca dar cuenta de las causas sino del funcionamiento, de las pequeñas tuercas en la gran cadena de montaje y responsabilidades que es un genocidio. Se focaliza en el funcionamiento de un espacio, en explicar la metodología genocida, en la actuación de un determinado grupo. La focalización en ocasiones se hace a partir de la presentación de un caso individual, que sirve para dar cuenta del proceso histórico más general. Asimismo, la focalización no se concentra exclusivamente la etapa de exterminio del genocidio, sino también en sus consecuencias, las luchas posteriores, la búsqueda de justicia, etc. Esta función la podemos encontrar en títulos como *Shoah* (1985), de Claude

⁴ Documental sobre el Holocausto, con la locución de Elizabeth Taylor y Orson Welles.

⁵ Este documental presenta una historia general del genocidio ruandés.

⁶ Documental que presenta una historia sobre la última dictadura militar argentina.

⁷ Documental en tres partes sobre la historia del genocidio ruandés.

⁸ Realizada para la BBC, esta serie narra la Solución Final a partir de la historia del campo de Auschwitz.

⁹ Documental sobre el genocidio armenio realizado para la televisión estadounidense.

Lanzmann, S-21, *la machine de mort Khmère rouge* (2003), de Rithy Panh, *The Act of Killing*, KZ (2006), de Rex Bloomstein¹⁰, *Belzec* (2005), de Guillaume Moscovitz¹¹, *Brother Number One* (2011), de Annie Goldson y Peter Gilbert¹², *Enemies of the People* (2009), de Rob Lemkin y Thet Sambath¹³, *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), de Carlos Echeverría¹⁴, *My Neighbor, My Killer* (2009), de Anne Aghion¹⁵, *Hotel Terminus* (1988), de Max Ophuls¹⁶, *Screamers* (2006), de Carla Garapedian¹⁷.

Toma de conciencia/tomar partido. En cierto sentido todo documental apunta hacia una toma de conciencia por parte del espectador, ya que, al ofrecer interpretaciones sobre un proceso histórico, el documental puede reafirmar o incorporar determinado conocimiento sobre el hecho. Para el investigador resulta sumamente interesante reparar en cómo se configuran las diversas significaciones sobre el hecho, cómo se narra y cómo se explica. Asimismo, esta función permite vislumbrar el rol que juega el documental en los procesos de concientización sobre los casos de genocidios, pero también hacia narrativas que tienden a clausurar sus relatos hacia la esperanzadora fórmula de un «nunca más». Documentales como *Brother Number One* o *Watchers of the Sky* (2015), de Edet Belzberg¹⁸, por ejemplo, siguen esa línea, como también *Death Mills* (1945), de Billy Wilder¹⁹, o *The Atrocities Committed by German-Fascists in the USSR* (1946)²⁰. Sin embargo, esta función no se remite exclusivamente a ello; en ocasiones ciertos documentales son realizados

¹⁰ Documental sobre el museo en el ex campo de concentración de Mauthausen.

¹¹ Documental sobre los restos del campo de exterminio de Belzec

¹² Este documental sigue el periplo de Rob Hamill en pos de justicia para su hermano Kerry, asesinado por el Khmer Rouge durante el régimen de Pol Pot.

¹³ En su búsqueda por justicia, Thet Sambath logra entrevistar en forma extensa a Nuon Chea, el «hermano número dos» del régimen Khmer Rouge.

¹⁴ Documental que investiga la desaparición de Juan Herman, el único desaparecido de la ciudad argentina de Bariloche.

¹⁵ Documental que presenta el funcionamiento de las cortes gacacas en Ruanda.

¹⁶ Documental sobre la vida y la captura del nazi Klaus Barbie.

¹⁷ Documental que sigue en una gira a la banda de música System of a Down y la lucha que llevan adelante contra la negación del genocidio armenio.

¹⁸ Este documental presenta una biografía de Raphael Lemkin a la vez que el trabajo de otras personalidades en sus luchas por detener diversos casos de genocidio.

¹⁹ Documental producido por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos con el objetivo de educar a los espectadores alemanes sobre las atrocidades cometidas por los nazis.

²⁰ Documental presentado por los soviéticos en el marco de los Juicios de Nuremberg.

con la intención puntual de denunciar los crímenes que están ocurriendo o que acaban de ocurrir como *Stop Genocide* (1971), de Zahir Raihan²¹, *Year Zero: The Silent Death of Cambodia* (1979), de David Munro²², o *Esta voz... entre muchas* (1979), de Humberto Ríos²³. En esa dirección, para el caso de Darfur se han hecho por lo menos dos documentales —*Darfur Now* (2007), de Ted Braun, y *The Devil Came on Horseback* (2007), de Ricki Stern y Annie Sundberg— que buscan narrar sobre el hecho a la vez que instan al espectador a intervenir, a participar y a reclamar por la intervención internacional para detener las matanzas en esa región africana.

Testimoniar. Todo film documental resulta ser un testimonio, puesto que relata experiencias de individuos. Pero, si entendemos el testimonio como «el relato de lo que se ha visto u oído» (RICOEUR, 1983), comprenderemos que esta función apunta hacia otro lado. Esta estrategia retórica se caracteriza por explorar los protagonistas, el elemento humano, sus preocupaciones, sus intenciones y sus reflexiones. No se pone énfasis en la gran narrativa, sino en las personas en cuanto sobrevivientes, perpetradores o testigos. Antes que apelar a la historia, se remite a lo emocional y a la empatía. No se exponen necesariamente cadenas de causa y efecto, sino consecuencias, cómo sobrellevar el peso y las transformaciones generados por el genocidio. Estas producciones dan espacio a observar diversas estrategias memorialísticas como también a explorar los diversos traumas producidos por los genocidios. Es una función que mira hacia el pasado, pero también al presente *Shoah*, *Im toten Winkel - Hitlers Sekretärin* (2002), de André Heller y Othmar Schmiderer²⁴, *The Conscience of Nhem En* (2008), de Steven Okazaki²⁵, *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011), de Rithy Panh²⁶, *The Look of Silence* (2014), de Joshua Oppenheimer,

²¹ Película que documenta las atrocidades cometidas por el ejército paquistaní contra la población de Pakistán Oriental (actualmente Bangladesh).

²² Este documental, presentado y narrado por John Pilger, es uno de los primeros registros filmados luego de la caída del régimen de Pol Pot.

²³ Este título, en torno a la represión y tortura en Argentina, recoge el testimonio de Laura Bonaparte, Carlos González Gartland y Raúl Fonseca.

²⁴ Este film presenta el extenso testimonio de Traudl Junge, una de las secretarías de Hitler.

²⁵ Documental que presenta el testimonio de tres sobrevivientes del genocidio camboyano y el de Nhem En, uno de los fotógrafos a cargo de tomar los conocidos *mugshots* en el centro S21.

²⁶ Mientras espera su juicio, Duch, ex director del centro S21, da su testimonio a Rithy Panh.

The Rwandan Night (2013), de Gilbert Ndahayo²⁷, *Portrecista* (2006), de Ireneusz Dobrowolski²⁸, o *Gardiens de la mémoire* (2004), de Eric Kabera²⁹.

Expresar. Esta última función se remite a los documentales que buscan cierta experimentación desde lo formal, próximas a la modalidad poética señalada por Bill Nichols y a la exploración y representación del yo, pensada de forma diferente, por Nichols y por Stella Bruzzi en torno a los documentales performativos (BRUZZI, 2006; NICHOLS, 2003). Nos encontramos aquí con documentales que apelan a la experimentación, a la expresión y, sobre todo, a la intimidad y subjetividad. Son documentales, por lo general, hechos por sobrevivientes o hijos de sobrevivientes que apuntan ya no a dar cuenta de la historia general del genocidio, sino de sus propias vivencias y de sus historias familiares, exponiendo los secretos y formas de elaboración del pasado familiar. En ocasiones, estos documentales pueden ser pensados como «videoconfesiones» o herramientas de catarsis, como producciones que exploran y rompen silencios, espectros y criptas familiares como también estrategias de elaboración de traumas. Aquí podemos encontrar films como *The Flat* (2011), de Arnon Goldfinger³⁰, *2 oder 3 Dinge, die ich von ihm weiß* (2005), de Malte Ludin³¹, *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri³², *M* (2007), de Nicolás Prividera³³, *Out of the Poison Tree* (2008), de Beth Pielert³⁴, *L'image manquante* (Rithy Panh, 2013)³⁵, *New Year Baby* (2006), de Socheata Poey³⁶, o *El predio* (2010), de Jonathan Perel³⁷.

²⁷ Documental sobre los rituales de recuerdo del genocidio en Ruanda.

²⁸ Este film presenta el testimonio de Wilhelm Brasse, uno de los fotógrafos de Auschwitz.

²⁹ Este film recoge el testimonio de diversos sobrevivientes del genocidio ruandés que ahora están a cargo de algunos sitios de memoria.

³⁰ Documental en primera persona en el que se explora un secreto familiar: la larga amistad entre sus abuelos judíos y un nazi, tanto durante el período nazi como luego de la Segunda Guerra Mundial.

³¹ Este documental en primera persona, realizado por el hijo de un nazi, explora el impacto del nazismo en la familia.

³² Documental en primera persona que indaga las memorias en torno a la desaparición de sus padres.

³³ Documental en primera persona en la que el director investiga la desaparición de su madre.

³⁴ Una sobreviviente del genocidio camboyano retorna a Camboya para resolver el misterio de la desaparición de su padre en 1975.

³⁵ Para contar la historia de la desaparición de su familia durante el genocidio camboyano, Panh realiza este film a partir de imágenes de archivo, figuras de arcillas y una narración en off.

³⁶ La directora del film, nacida en un campo de refugiados luego del genocidio camboyano, regresa a Camboya junto a sus padres con el objetivo de conocer la verdad sobre su familia.

³⁷ Documental de observación sobre el predio donde funcionó la ex Escuela de Mecánica de la Armada y que fuera recuperado por el Estado argentino en el 2004 para la conformación de un espacio de memoria.

A modo de cierre

En este trabajo nos propusimos presentar algunas conclusiones provisorias y herramientas analíticas pensadas para el estudio de la representación del genocidio en el cine documental. Nuestra intención radica en poder desarrollar una perspectiva que permita pensar cómo el cine documental ha representado el genocidio, qué estrategias ha elaborado, tratando de transitar también por otras problemáticas y debates. Desde aquí se debe poner el estudio de las representaciones del genocidio en línea con aquellos trabajos que han estudiado la representación de la violencia en masa desde la antigüedad hasta nuestros días. En ese contexto, esta investigación tiene la particularidad de pensar un tipo de producción particular: el cine documental. A pesar de concentrarnos en un modo específico de representación, esto no significa descartar o ignorar otras formas artísticas y culturales, así como sus debates y discusiones.

Se hace entonces necesario trabajar con un enfoque teórico de genocidio que permita comprender que el exterminio es una de sus etapas, pero no su conclusión. Al vislumbrar también en sus efectos y transformaciones sociales, el estudio de las representaciones, sobre todo en el cine documental, se torna una valiosa arena de análisis para comprender los modos de elaboración como también las diversas luchas sociales y políticas. Por eso, también se vuelve necesario comprender el cine documental no como una mimesis que trata de imitar el pasado, sino complejizar los sentidos de la representación que comprenden este estilo de cine, siguiendo a Plantinga, como una representación de veracidad y que a lo largo de su historia ha desarrollado diversas estrategias retóricas para crear su propio «efecto de realidad». Por último, al ofrecer clasificadores y posibles categorías de análisis, esta investigación intenta ordenar, pensar categorías más amplias que permitan, al menos, dos cuestiones: por una parte, pensar una primera clasificación retórica que permita posteriormente ahondar en problemáticas particulares y; por otra parte, llevar adelante un estudio comparativo de las representaciones de los genocidios.

Referencias

ABRAHAM, N.; TOROK, M. *La corteza y el núcleo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

ALVAREZ, A. *Governments, citizens, and genocide*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

BRUZZI, S. *New Documentary*. Abingdon: Routledge, 2006.

COWIE, E. *Recording reality, desiring the real*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

FEIERSTEIN, D. *El genocidio como práctica social*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

FRIEDMAN, J.; HEWITT, W. *The history of genocide in cinema: atrocities on screen*. New York: I.B. Tauris, 2017.

HIRSCH, M. *The generation of postmemory*. New York: Columbia University Press, 2012.

MOSES, A. D. The Holocaust and genocide. In: STONE, D. (Ed.). *The historiography of the Holocaust*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. p. 533-555.

NICHOLS, B. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.

_____. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

_____. El documental performativo. In: SICHEL, B. *Postverité*. Murcia: Centro Párraga, 2003. p. 197-221.

PLANTINGA, C. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. New York: Cambridge University Press, 1997.

POWELL, C. *Barbaric civilization: a critical sociology of genocide*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2011.

RENOV, M. Toward a poetics of documentary. In: _____. *Theorizing documentary*. New York: Routledge, 1993. p. 12-36.

RICOEUR, P. *Texto, testimonio y narración*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1983.

TORCHIN, L. Since we forgot: remembrance and recognition of the armenian genocide in virtual archives. In: GUERIN, F.; HALLAS, R. (Eds.). *The image and the witness: trauma, memory and visual culture*. London & New York: Wallflower Press, 2007. p. 82-97.

_____. *Creating the witness: documenting genocide on film, video, and the internet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

WILSON, K.; CROWDER-TARABORRELLI, T. *Film & genocide*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2012.

Enviado el: 5 mar. 2017 | aprobado el: 12 abr. 2018



Atributos de séries dramáticas de sucesso e engajamento da audiência

*Successful drama TV series
features and audience
engagement*



Sílvia Antonio Luiz Anaz¹

¹ Pesquisador de pós-doutorado em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP). E-mail: silvioanaz@hotmail.com



Resumo: parte das séries dramáticas da TV caracteriza-se pela hibridação dos formatos episódico e serial, universo expandido (transmídia), engajamento da audiência e arcos longos que aprofundam as características dos personagens. Este artigo analisa esse fenômeno a partir da identificação das principais especificidades dos processos contemporâneos de criação e de fruição das séries televisivas para, em seguida, mapear e descrever os recursos que têm se destacado e contribuído para o seu êxito. Os resultados mostram a importância do papel do *showrunner*, da lógica de produção e consumo dos canais por assinatura e do uso de recursos narrativos desafiadores para a audiência no sucesso dessas séries.

Palavras-chave: série de TV; narrativa complexa; série dramática; engajamento da audiência; processo criativo.

Abstract: some contemporary drama TV series are characterized by hybrid format (serial and episodic), expanded universe (transmedia), audience engagement, and long arcs that elaborate on personage's characteristics. This paper analyzes this phenomenon in two steps: first, it establishes the main specificities in contemporary creation and fruition processes of TV series; second, it maps and delineates the outstanding resources that have contributed to their success. The results indicate the importance of the role of showrunner, the logic of production and consumption in pay TV, and the use of challenging narrative resources for audience in the successful contemporary drama TV series.

Keywords: TV series; complex narrative; drama TV series; audience engagement; creative process.

Introdução²

Um dos mais importantes fenômenos na indústria do audiovisual, a partir principalmente dos anos 2000, é o sucesso de um conjunto de séries dramáticas para a TV que têm sido classificadas como *narrativas complexas* (MITTELL, 2015) ou *narrativas cinematográficas longas* (KALLAS, 2016), tais as aproximações que elas fazem com a linguagem e a estética cinematográficas. Mittell (2012; 2015), Jenkins (2008) e Kallas (2016) apontam algumas especificidades dessas narrativas televisivas: hibridação dos formatos episódico e serial, universo expandido (transmidiático), engajamento da audiência e arcos longos que resultam no aprofundamento das características dos personagens.

Um ponto em comum na abordagem de Mittell, Jenkins e Kallas é que eles trazem para a reflexão as dinâmicas que compõem os processos de criação e de produção das séries, as lógicas que comandam os negócios da indústria do audiovisual e o papel ativo das audiências, elementos da realidade de produção e fruição das séries de TV que muitas vezes têm pouca relevância, ou que estão até mesmo ausentes, nos estudos dos fenômenos televisivos, especialmente naqueles que se fundamentam nas teorias fílmicas, na semiótica, na teoria crítica e na narratologia.

Dar relevância a esses elementos é importante à medida que os modos de produção e fruição da série dramática televisiva se interconectam e têm particularidades que os fazem significativamente diferentes dos modos de produção e fruição de outros produtos culturais, até mesmo dos cinematográficos.

Especificidades nos processos de criação e de fruição

Se a concepção de narrativas televisivas é evidentemente distinta da de outras linguagens (literatura, teatro etc.), há, no entanto, importantes semelhanças entre os processos atuais de criação de séries produzidas originalmente para a televisão (e multiplataformas)³ e os de filmes para o cinema. Em ambos os casos, os processos criativos são hierarquizados, obedecem à lógica de negócios que rege a indústria do audiovisual e são colaborativos, pois envolvem diversos agentes, como

² Esta investigação teve o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) (Processo 2014/13330-1). O autor é responsável pelas opiniões, hipóteses, conclusões e recomendações expressas neste artigo, e elas não refletem necessariamente os pontos de vista da Fapesp e da Capes.

³ Incluem-se aqui as plataformas e tecnologias que essas séries também buscam atender, como *streaming*, *vídeo on-demand*, *apps*, *dvds*, *blu-rays*, e suas diversas telas: televisão, *smartphones*, computadores, *tablets* etc.

roteiristas, produtores, diretores, atores, editores e executivos, que contribuem em diferentes níveis para a versão final do produto. Além disso, principalmente a partir dos anos 2000, as produções de séries televisivas passaram a compartilhar elencos, diretores e roteiristas consagrados com as produções cinematográficas, têm recebido dotações orçamentárias nos mesmos patamares de muitos *blockbusters* e usado tantos recursos tecnológicos quanto as grandes produções para o cinema, como as imagens geradas por computador (CGI, na sigla em inglês).

Mas há também diferenças significativas entre a criação de uma série para a TV e de um filme destinado originalmente ao cinema. As principais são relativas aos papéis assumidos pelos diretores e roteiristas e aos fluxos de criação, tomada de decisões corporativas e produção em cada um desses processos.

Enquanto no cinema o diretor do filme é o principal responsável pelo processo de criação, encarregado de todas as etapas, mesmo quando não participa diretamente delas – o que Mittell (2015, p. 88) classifica como *autoria por responsabilidade* (*authorship by responsibility*) –, no processo de criação de séries para a TV, o papel principal cabe ao roteirista e/ou criador da série. No modelo da TV norte-americana (normalmente, paradigma para os modelos adotados por vários países, inclusive o Brasil), o roteirista-criador assume o controle desde a criação até a edição final, sobrepondo-se aos diretores dos episódios e ocupando uma posição de liderança e gerenciamento do projeto, incluindo questões orçamentárias, de cronograma e a supervisão da sala de roteiristas⁴ – o que Mittell (2015, p. 88) classifica como *autoria por gerenciamento* (*authorship by management*). Tal posição do roteirista-criador na TV norte-americana tem sido denominada informalmente de *showrunner*.

No âmbito dos fluxos dos processos de criação e produção das obras cinematográficas e das séries televisivas, além do impacto que os diferentes papéis assumidos por diretores e roteiristas têm em cada situação, há também diferenças nas instâncias envolvidas e na dinâmica da produção, conforme o demonstrado nos diagramas a seguir (Figuras 1 e 2).

⁴A sala de roteiristas (*writers' room*) é o espaço em que se reúnem *showrunner*, roteiristas, produtores e editores para discutir e revisar tramas, arcos, prazos e outros elementos que compõem os processos de criação e produção de uma série televisiva. O método adotado, geralmente, é o de discussão de cada episódio em detalhes antes do roteirista designado trabalhar nele. Na dinâmica da sala, os primeiros rascunhos são revisados pelo *showrunner* e seguem para aprovações do estúdio e da emissora.

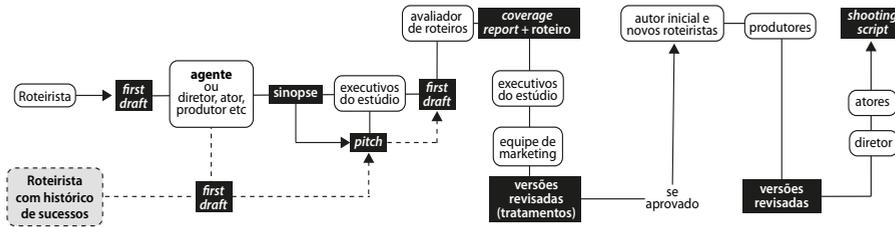


Figura 1: Processo de criação e tomada de decisões na produção de filme para cinema
 Fonte: Elaborada pelo autor.

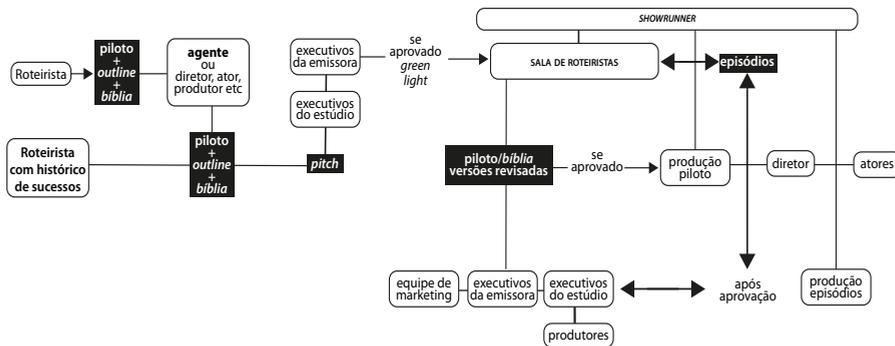


Figura 2: Processo de criação e tomada de decisões na produção de série de TV
 Fonte: Elaborada pelo autor.

Os diagramas mostram que enquanto no cinema (Figura 1) o processo de tomada de decisões envolve criadores (roteiristas, diretores etc.) e executivos do estúdio ou produtora, na televisão (Figura 2) há mais uma parte envolvida: a dos executivos da rede ou emissora que veiculará a série, o que introduz uma nova instância para aprovação dos roteiros. Outra diferença importante diz respeito à dinâmica de produção e aprovação dos roteiros. Ainda que em ambas as situações os roteiros sigam sujeitos a modificações até o momento da filmagem, nas séries televisivas, normalmente, o *showrunner* tem maior controle sobre eles e tem também de lidar com roteiros em diferentes estágios ao mesmo tempo: alguns sendo escritos pela equipe da sala de roteiristas, outros em processo de revisão após passarem pelo crivo dos executivos do estúdio e da emissora e outros em processo de filmagem e edição – situação esta que não ocorre na dinâmica do fluxo de criação e produção no cinema.

Ainda no âmbito da criação, as séries dramáticas televisivas, em função da duração alongada da narrativa, oferecem aos seus idealizadores e roteiristas a

possibilidade de se aprofundarem na construção das características psicológicas e comportamentais dos personagens e de desenvolverem mais tramas paralelas e intrincadas do que, normalmente, um filme para o cinema permite.

Já no âmbito da recepção, quando comparada a fruição de um filme no cinema e de uma série na TV, além da questão relacionada ao maior tempo de duração que dá à série televisiva maior potencial para apresentar mais personagens e tramas intercaladas de forma aprofundada, há condições ambientais e tecnológicas que precisam ser consideradas. Enquanto o cinema oferece uma ambientação imersiva que favorece o foco do espectador na narrativa, a série televisiva é consumida em ambientes e dispositivos (residência, computador, *smartphone*) em que o espectador fica mais sujeito à dispersão, por conta de interferências ambientais, e também ao uso de múltiplas telas, que podem ampliar sua compreensão do que está sendo assistido, por meio de pesquisa de informações que complementem ou esclareçam aquelas presentes na narrativa. Deve-se considerar também que eventuais desvios na atenção do telespectador podem ser compensados em função dos recursos tecnológicos que possibilitam rever cenas e episódios – a disponibilidade de tecnologias de reprodução audiovisual doméstica (dvd, blu-ray, gravador digital etc.) e *streaming* possibilita tanto às produções originais para cinema como as para TV serem revistas pela audiência.

Em síntese, apesar das similaridades, os processos de criação e fruição das séries televisivas se distinguem dos de filmes para o cinema por apresentarem:

- instância adicional no processo de tomada de decisões corporativas: no cinema, o processo de tomada de decisão envolve criadores e executivos da produtora (e/ou estúdio); na TV, pode envolver criadores e executivos da produtora (e/ou estúdio) e da emissora⁵;
- *showrunner* com maior controle dos processos de criação e produção: no cinema, quem cria a narrativa (roteirista) tem pouca participação sobre os processos de produção e de decisões criativas, cuja responsabilidade fica normalmente a cargo do diretor – exceto quando o roteirista também é o diretor; na TV, o roteirista principal e/ou idealizador da narrativa assume geralmente a função de gerenciamento do processo criativo e de produção (na função de *showrunner*), com mais autonomia e autoridade do que os diretores dos episódios;

⁵A participação dos estúdios é mais comum no modelo norte-americano, uma vez que Universal, Disney, Fox, Paramount e Sony/Columbia são também players importantes na produção televisiva nos EUA.

- tempo narrativo longo, que possibilita adensar tramas e personagens: no cinema, há uma limitação temporal mais rígida, para viabilizar comercialmente a exibição da película em grandes circuitos; na TV, a possibilidade de compor a narrativa a partir de vários episódios e temporadas amplia as possibilidades dos roteiristas de usar múltiplos protagonistas e tramas e aprofundar as características psicológicas dos personagens e a problematização das intrigas;
- fruição concorrida e complementar das narrativas: no cinema, a ambientação leva a audiência a focar na exibição da narrativa audiovisual por meio de um processo imersivo; nas séries exibidas na TV e outras telas (computador, *tablet*, *smartphone* etc.), a ambientação pode levar a um grau elevado de distração da audiência; por outro lado, o uso de múltiplas telas – o que, normalmente, não é viável no cinema – possibilita ao telespectador ampliar o universo informacional sobre a narrativa.

Além das particularidades em relação à produção e à fruição, algumas das séries dramáticas contemporâneas desenvolveram características específicas no formato e no conteúdo. Características que as tornam tão distintas a ponto de alguns estudiosos como Mittell (2012, 2015) e Dunleavy (2018) as classificarem como séries ou narrativas *complexas*. Essa *complexidade* é, na avaliação desses pesquisadores, o resultado de estratégias narrativas adotadas pelos criadores das séries.

Complexidade e estratégias narrativas

A serialização é uma das estratégias narrativas que caracterizam uma parte significativa do conjunto de séries dramáticas contemporâneas bem-sucedidas. Essencial para a construção de tramas intrincadas e personagens com profundidade psicológica, dado que essas qualidades demandam arcos narrativos longos, a serialização é, na avaliação de Mittell, fator *sine qua non* para o desenvolvimento de narrativas complexas:

Em seu nível mais básico, [a complexidade narrativa] é uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série – não é necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil. Recusando a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, a complexidade narrativa privilegia estórias com continuidade e passando por diversos gêneros. (2012, p. 36)

É preciso ressaltar que, para Mittell, a complexidade não significa necessariamente uma valorização positiva da narrativa televisiva:

Complexidade e valor não se implicam mutuamente – pessoalmente, prefiro assistir a programas convencionais de alta qualidade como *Dick Van Dyke Show* e *Everybody Loves Raymond* do que a *24 Horas*, que é narrativamente complexo mas confuso conceitualmente e logicamente enlouquecedor. No entanto, a complexidade narrativa oferece uma gama de oportunidades criativas e uma perspectiva de retorno do público que são únicas no meio televisivo. Ela deve ser estudada e entendida como um passo chave na história das formas narrativas televisivas. (2012, p. 31)

Dunleavy (2018) também aponta para a necessidade de a narrativa ser concebida como serial para que tenha potencial de desenvolver uma história sofisticada e intrincada. Enquanto o formato episódico ou procedimental encurta os arcos narrativos, o serial os alonga dando mais possibilidades aos roteiristas. Ela também identifica num conjunto de séries, que inclui *The Sopranos*, *Mad Men*, *Breaking Bad*, *Six Feet Under*, *The Wire*, *Oz*, *Boardwalk Empire*, *Dexter*, *True Blood* e *Stranger Things*, outras cinco estratégias narrativas que estão presentes nas séries classificadas como complexas: originalidade conceitual, isto é, exploração de temas inéditos na ficção televisiva a partir de um ponto de vista particular; integração de forma inusitada dos dilemas do personagem central nos arcos da narrativa; desenvolvimento de personagens centrais em conflito moral com potencial para transgressões criminais, mas que não sejam tão anormais a ponto de a audiência rejeitá-los; inclusão de *flashbacks* e/ou *flash-forwards*, que adicionem informações para compreensão dos personagens no presente diegético; e investigação psicológica aprofundada dos personagens transgressores ou perturbados, destacando seus problemas e progressos.

As estratégias operam, conforme demonstra Dunleavy (2018), de forma interdependente nas séries e contribuem para torná-las intrincadas. Quando são eficazes, essas estratégias tornam as narrativas atraentes a segmentos da audiência que lhes conferem prestígio, como os críticos e parte dos assinantes dos canais pagos.

Os artifícios que dão complexidade às narrativas não são, no entanto, a fórmula de sucesso no âmbito da criação. A qualidade e o sucesso de uma série televisiva são o resultado de uma complexa combinação de múltiplos fatores que estão além do roteiro. Entre eles, vale destacar, por exemplo, a qualidade do elenco, que pode potencializar ou enfraquecer os atributos do script, mesmo quando este recorre a estratégias que criem narrativas mais desafiadoras à audiência.

Para verificar o impacto do fenômeno de complexificação das narrativas e de outros elementos associados à produção, gêneros e formatos nas preferências do público e da crítica, busca-se identificar a seguir as principais macrocaracterísticas que as séries mais premiadas e de maior audiência apresentam a partir dos anos 2000.

Características mais frequentes nas séries bem-sucedidas

Entre 2001 e 2017, um conjunto de produções dramáticas elevou o *status quo* das séries televisivas. Dentre elas, destacam-se aquelas agraciadas com as mais importantes premiações da televisão, como os prêmios Emmy, Emmy Internacional e Globo de Ouro. O levantamento a seguir (Quadro 1) traz as características mais frequentes nas séries mais premiadas e populares, especialmente nos Estados Unidos – dado ser o maior e mais influente mercado da indústria do audiovisual⁶ –, mas abarca também as de outros países, incluindo o Brasil.

Os dados evidenciam algumas diferenças significativas entre as preferências da crítica especializada e do público em geral.

No âmbito da crítica: entre 2001 e 2017, quinze produções norte-americanas venceram as categorias de melhor série dramática (Quadro 1) do Emmy (*Primetime Emmy Award for Outstanding Drama Series*) e do Globo de Ouro (*Best Television Series – Drama*); e quatorze produções, oriundas principalmente do Reino Unido, Dinamarca e França, venceram a categoria de melhor série dramática do prêmio Emmy Internacional, entre 2002⁷ e 2017 (Quadro 2).

Quadro 1: Séries dramáticas mais premiadas nos EUA (2001-2017)

Série	Emmy	Globo de Ouro	Produtora	Temporadas
Six Feet Under	0	1	HBO	2001-2005
24	1	1	FOX	2001-2010
The Shield	0	1	FX	2002-2008
Nip/Tuck	0	1	FX	2003-2010
Lost	1	1	ABC	2004-2010
Grey's Anatomy	0	1	ABC	2005-atual
Mad Men	4	3	AMC	2007-2015
Breaking Bad	2	1	AMC	2008-2013

(continua)

⁶O mercado norte-americano de mídia e entretenimento representa um terço da indústria global e deve alcançar cerca de US\$ 800 bilhões em receitas em 2019, segundo projeções da PricewaterhouseCoopers (INTERNATIONAL TRADE ADMINISTRATION, 2016, p. 5).

⁷A categoria de melhor série dramática no International Emmy Award foi criada em 2002.

Quadro 1: Continuação

Série	Emmy	Globo de Ouro	Produtora	Temporadas
Homeland	1	2	Showtime	2011-atual
Game of Thrones	2	0	HBO	2011-atual
Boardwalk Empire	0	1	HBO	2010-2014
Mr. Robot	0	1	USA Network	2015-atual
The Crown	0	1	Netflix	2016-atual
The Affair	0	1	Showtime	2014-atual
The Handmaid's Tale	1	1	Hulu	2017-atual

Fonte: Television Academy e Hollywood Foreigner Press Association.

Quadro 2: Vencedoras do prêmio Emmy Internacional (2002-2017)⁸

Série	Prêmios recebidos	Produtora	País
Rejseholdet	1	Danmarks Radio	Dinamarca
Nikolaj og Julie	1	Danmarks Radio	Dinamarca
Waking the Dead	1	BBC	Reino Unido
The Eagle	1	Danmarks Radio	Dinamarca
Life on Mars	2	Kudos	Reino Unido
The Street	2	BBC	Reino Unido
The Protectors	1	Danmarks Radio	Dinamarca
Accused	1	BBC	Reino Unido
Braquo	1	Capa Drama	França
Les Revenants	1	Haut et Court	França
Utopia	1	Kudos	Reino Unido
Spiral	1	Canal +	França
Deutschland 83	1	RTL Television/UFA Fiction	Alemanha
Mammon	1	NRK Drama/SVT/DR/YLE FEM	Noruega

Fonte: International Academy of Television Arts & Sciences (IATAS).

Essas séries têm como macrocaracterísticas comuns:

- serem majoritariamente produzidas por canais por assinatura nos Estados Unidos e pela TV pública na Europa: 80% das séries vencedoras nas categorias de melhor série dramática foram produzidas pelos canais por assinatura nos Estados Unidos, enquanto apenas 20% foram pelos canais

⁸No período de 2011 a 2017, cinco séries brasileiras foram indicadas ao prêmio Emmy Internacional na categoria melhor série dramática: *Mandrake* (HBO Brasil), com indicações em 2006, 2007 e 2008; *Na Forma da Lei* (Rede Globo), em 2011; *O Brado Retumbante* (Rede Globo), em 2013; *Psi* (HBO Brasil), em 2015; e *Justiça* (Rede Globo), em 2017. As principais características comuns a elas são: um canal da TV aberta (Rede Globo) e um da TV por assinatura (HBO Brasil) aparecem como principais produtores, todas adotam o formato serial e trazem abordagens que mimetizam a realidade.

abertos⁹. Tal resultado mostra uma mudança significativa em relação às décadas anteriores, quando havia o amplo predomínio dos canais abertos (ver ANAZ, 2018); na Europa, prevalecem as produções (60%) para canais abertos desenvolvidas por e para redes de tevê públicas, como a BBC (Reino Unido) e a Danmarks Radio (Dinamarca);

- apresentarem formato serial: nos Estados Unidos, com exceção de *Grey's Anatomy* e *Nip/Tuck*, que são séries procedimentais, isto é, com episódios autoconclusivos, independentes e que repetem o mesmo padrão narrativo a cada episódio, as demais são serializadas. Essa prevalência do formato serial também acontece na produção europeia, principalmente na década de 2010¹⁰;
- prevalência do realismo¹¹: as séries com abordagens que mimetizam a realidade predominam no gosto da crítica, representando 80% dos títulos premiados; e
- uso de estratégias narrativas que complexificam o conteúdo: com exceção das séries procedimentais e/ou episódicas (*Nip/Tuck*, *Grey's Anatomy*, *Rejseholdet*, *Waking the Dead*, *The Eagle* e *Accused*), as demais recorrem ao conjunto de estratégias narrativas descritas por Mittell (2012, 2015) e Dunleavy (2018) para compor estórias intrincadas.

No âmbito das preferências do público, há algumas diferenças importantes em relação às escolhas da crítica.

No caso de números absolutos de audiência na TV americana (Quadro 3), há predomínio do formato *procedimental* e dos *dramas criminais*: as séries *CSI* (CBS) e *NCIS* (CBS) foram as mais assistidas em 15 das 17 temporadas. A única produção serial e de canais fechados que figura entre as mais populares é *The Walking Dead* (AMC), sendo a segunda mais assistida nas temporadas 2013-2014 e 2015-2016, e a terceira em 2012-2013.

⁹ Canais por assinatura: HBO, FX, AMC, Showtime, USA Network, Netflix e Hulu. Canais abertos: Fox e ABC.

¹⁰ *Rejseholdet*, *Waking the Dead*, *The Eagle*, *Life on Mars* e *Accused* são episódicas/procedimentais. As demais são seriais.

¹¹ No grupo das séries consideradas realistas estão: *Six Feet Under*, *24 Horas*, *The Shield*, *Nip/Tuck*, *Grey's Anatomy*, *Mad Men*, *Breaking Bad*, *Homeland*, *Boardwalk Empire*, *The Crown* e *The Affair*, nos Estados Unidos, e *Rejseholdet*, *Nikolaj og Julie*, *Waking the Dead*, *The Eagle*, *The Street*, *The Protectors*, *Accused*, *Braquo*, *Les Revenants*, *Utopia*, *Spiral*, *Deutschland 83* e *Mammon*, na Europa. No grupo de séries não realistas estão: *Lost*, *Game of Thrones*, *Mr. Robot* e *The Handmaid's Tale*, nos Estados Unidos, e *Life on Mars*, na Europa.

Quadro 3: Séries com maior audiência nos EUA (2001-2017)

Temporada	Mais assistida	2a. mais assistida	3a. mais assistida	4a. mais assistida	5a. mais assistida
2000-2001	ER (NBC)	Law&Order (NBC)	The Practice (ABC)	CSI (CBS)	The West Wing (NBC)
2001-2002	CSI (CBS)	ER (NBC)	Law&Order (NBC)	The West Wing (NBC)	Law&Order: SVU (NBC)
2002-2003	CSI (CBS)	ER (NBC)	Law&Order (NBC)	CSI: Miami (CBS)	Law&Order: SVU (NBC)
2003-2004	CSI (CBS)	CSI: Miami (CBS)	ER (NBC)	Without a Trace (CBS)	Law&Order (NBC)
2004-2005	CSI (CBS)	Desperate Housewives (ABC)	CSI: Miami (CBS)	Without a Trace (CBS)	Grey's Anatomy (ABC)
2005-2006	CSI (CBS)	Desperate Housewives (ABC)	Grey's Anatomy (ABC)	Without a Trace (CBS)	CSI: Miami (CBS)
2006-2007	CSI (CBS)	Grey's Anatomy (ABC)	House (FOX)	Desperate Housewives (ABC)	CSI: Miami (CBS)
2007-2008	Desperate Housewives (ABC)	CSI (CBS)	House (FOX)	Grey's Anatomy (ABC)	CSI: Miami (CBS)
2008-2009	CSI (CBS)	NCIS (CBS)	The Mentalist (CBS)	Desperate Housewives (ABC)	Grey's Anatomy (ABC)
2009-2010	NCIS (CBS)	The Mentalist (CBS)	NCIS: Los Angeles (CBS)	CSI (CBS)	Grey's Anatomy (ABC)
2010-2011	NCIS (CBS)	NCIS: Los Angeles (CBS)	The Mentalist (CBS)	Body of Proof (ABC)	Criminal Minds (CBS)
2011-2012	NCIS (CBS)	NCIS: Los Angeles (CBS)	The Mentalist (CBS)	Person of Interest (CBS)	Criminal Minds (CBS)
2012-2013	NCIS (CBS)	NCIS: Los Angeles (CBS)	Person of Interest (CBS)	The Walking Dead (AMC)	Blue Bloods (CBS)
2013-2014	NCIS (CBS)	The Walking Dead (AMC)	NCIS: Los Angeles (CBS)	The Blacklist (NBC)	Person of Interest (CBS)
2014-2015	NCIS (CBS)	NCIS: New Orleans (CBS)	Empire (FOX)	Criminal Minds (CBS)	Blue Bloods (CBS)
2015-2016	NCIS (CBS)	The Walking Dead (AMC)	Empire (FOX)	NCIS: New Orleans (CBS)	Blue Bloods (CBS)
2016-2017	NCIS (CBS)	Bull (CBS)	NCIS: Los Angeles (CBS)	Blue Bloods (CBS)	This is Us (NBC)

Fonte: Nielsen.

Nessa situação, há significativas diferenças entre o gosto do público e o da crítica, conforme representado na Figura 3. Aqui, no entanto, é preciso ponderar o peso da questão econômica nos resultados das séries mais assistidas, uma vez que as produções veiculadas nos canais abertos são mais acessíveis a todos os segmentos da população do que as transmitidas pelos canais por assinatura.



Figura 3: Principais características das séries preferidas pelo público (EUA) e pela crítica
 Fonte: Elaborado pelo autor.

Mas, se ampliarmos a amostragem para além dos Estados Unidos e para um universo no qual essa questão de acesso econômico aos programas esteja atenuada, os resultados da preferência de público mudam.

A mensuração da *demand* por expressão¹² em relação aos programas televisivos, desenvolvida pela Parrot Analytics, ainda que abranja um período curto (e faça, portanto, um retrato muito imediato dessas preferências), mostra quais são as séries dramáticas com maior demanda em multiplataformas no mercado global (Quadro 4).

Quadro 4: Séries dramáticas com maior expressão de demanda global

Temporada	Mais assistida	2ª mais assistida	3ª mais assistida	4ª mais assistida	5ª mais assistida
2016	Game of Thrones (HBO)	The Walking Dead (AMC)	Pretty Little Liars (Freeform)	Westworld (HBO)	The Flash (CW)
2017	Game of Thrones (HBO)	The Walking Dead (AMC)	Pretty Little Liars (Freeform)	Prison Break (FOX)	Vikings (History)

Fonte: Business Insider/Insider (LUBIN, 2016; NEDEDOG, 2017).

¹² A metodologia coleta dados não apenas dos *rankings* de audiência, mas também de compartilhamentos (*peer-to-peer*) via Internet, das mídias sociais e de outras plataformas e dispositivos que permitem estimar a demanda pelos programas televisivos no âmbito global.

As principais características comuns a essas séries são:

- canais por assinatura predominam como produtores: 80% das séries dramáticas mais assistidas em multiplataformas foram produzidas por eles¹³;
- formato serial: todas as narrativas são serializadas, sendo que *The Flash* (CW) apresenta um formato híbrido (serial e episódico);
- ficção científica e fantasia prevalecem como gênero: 60% dos títulos (*Game of Thrones*, *The Walking Dead*, *The Flash* e *Westworld*) exploram esses gêneros; e
- uso de estratégias narrativas que complexificam o conteúdo: as séries recorrem à maioria das estratégias elencadas por Dunleavy (2018).

Nesse contexto, há entre o gosto da crítica (Quadros 1 e 2) e o da audiência global (Quadro 4) uma convergência em relação à preferência por séries produzidas pelos canais por assinatura, pelo formato serial e por aquelas que recorrem a estratégias narrativas para torná-las complexas. Mas há também uma diferença em relação ao gênero favorito: enquanto a crítica prefere narrativas realistas, o público prefere as não realistas (ficção científica e fantasia). A Figura 4 sintetiza essa comparação entre as preferências.



Figura 4: Principais características das séries preferidas pela audiência global e pela crítica

Fonte: Elaborado pelo autor.

Uma das principais consequências do predomínio dessas macrocaracterísticas das séries dramáticas – formato serial, complexidade narrativa e produção pelos canais por assinatura – é a consolidação de um novo patamar de comportamento ativo e engajamento da audiência em relação aos temas e desafios colocados pelas narrativas.

¹³HBO, AMC, Freeform e History são canais por assinatura; Fox e CW são canais abertos.

A questão do engajamento da audiência

Como vimos, o predomínio da serialização sobre o formato procedimental possibilita a continuidade das tramas por vários episódios e temporadas, permitindo, no plano da criação, o desenvolvimento de arcos longos e a elaboração de personagens e enredos mais densos, além da exploração de recursos narrativos não convencionais. Esse atributo também potencializa, no âmbito da fruição, maior grau de engajamento dos espectadores no desvelamento do que há de mais intrincado nas histórias.

A questão do engajamento da audiência constitui-se em um dos principais diferenciais das séries dramáticas bem-sucedidas, na medida em que significa não só esforços cognitivos acima da média por parte do espectador para a compreensão da narrativa, mas também atitudes ativas por parte dele em relação à série, como participação em grupos de discussão, pesquisas de informações e colaboração em enciclopédias virtuais (wikis), por exemplo. Tal ação pode resultar na produção de expressivas quantidades de informações e conhecimentos em rede pela (e para a) audiência.

Analisado por Jenkins (2008) e Levy (2007), o ativismo e engajamento da audiência caracteriza-se principalmente pela colaboração coletiva entre os fãs dos produtos culturais alavancada pelas tecnologias digitais da comunicação e pela constituição do ciberespaço. Dois conceitos centrais nessa perspectiva são o da *inteligência coletiva*, definida como a “capacidade das comunidades virtuais de alavancar a expertise combinada de seus membros” (JENKINS, 2008, p. 54), e o do *fandom*, comunidade de membros emocionalmente envolvidos no consumo/fruição regular de uma determinada narrativa da cultura popular.

A dimensão alcançada por um *fandom* pode ser, assim, um dos índices para se mensurar o grau de engajamento e colaboração que uma série dramática estimula em seu público. Baseada nessa possibilidade e consideradas as séries preferidas pela crítica (Quadros 1 e 2) e pelo público (Quadros 3 e 4), é possível verificar quais delas registram maior produção de informações por parte das comunidades de admiradores. Os resultados apresentados no Quadro 5 mostram as dez séries com maiores índices de engajamento dos fãs na construção de enciclopédias virtuais com informações sobre cada uma delas no modelo colaborativo (*wiki*), ponderando-se o tempo em que estão/ficaram em cartaz.

Entre as dez séries de maior índice de engajamento (Quadro 5), além do predomínio das narrativas no formato serial e de estratégia complexa (80%) e das produzidas pelos canais por assinatura (70%), evidencia-se também que tanto

narrativas com abordagens realistas como as não realistas¹⁴ têm igual potencial de gerar o envolvimento ativo do espectador.

Quadro 5: Índice de engajamento dos fãs¹⁵

Série	Fandom	Temp.	Índice
Lost	11.905	6	1.984
NCIS	19.491	15	1.299
The Walking Dead	8.802	8	1.100
24	8.899	9	989
Game of Thrones	5.422	7	775
The Flash	2.160	4	540
Grey's Anatomy	7.248	14	518
Prison Break	2.244	5	449
Boardwalk Empire	1.820	5	364
Westworld	323	1	323

Fontes: Fandom/Wikia/IMDb.

Apesar disso, é notório o destaque que a série *Lost*, que mistura ficção científica e fantasia, tem nesse atributo. Seu elevado índice de engajamento pode ser o resultado de dois recursos narrativos adotados por seus criadores: múltiplo protagonismo (com perspectivas distintas)¹⁶ e concepções espaço-temporais não convencionais¹⁷. Esses atributos também aparecem em outras narrativas dentre aquelas com engajamento mais elevado. São os casos das séries *24 Horas* e *Westworld*, que trabalham com concepções temporais não convencionais – em *24 Horas*, a ação se dá equiparando-se o tempo diegético ao tempo real do espectador e, em *Westworld*, “as tramas desenvolvem-se em duas linhas temporais (passado e presente) que são apresentadas simultaneamente ao espectador, sendo que cada uma delas contém ainda dois tipos de temporalidades operando de forma entrelaçada em seu interior:

¹⁴ Realistas: *NCIS*, *24*, *Grey's Anatomy*, *Prison Break* e *Boardwalk Empire*; não realistas: *Lost*, *The Walking Dead*, *Game of Thrones*, *The Flash* e *Westworld*.

¹⁵ O cálculo do índice de engajamento foi feito considerando o número de páginas que compunham os Fandom/Wikis de cada uma das séries divididas pelo número de temporadas que a série ficou/está em cartaz, em 31 de janeiro de 2018. Em alguns casos, como em *Lost*, *The Walking Dead* e *Game of Thrones*, há mais de um *wiki* desenvolvido pelos fãs.

¹⁶ Deve-se ressaltar que não se trata aqui de uma polifonia, no sentido elaborado por Bakhtin, ao analisar a obra de Dostoiévsky (no livro *Problemas da poética de Dostoiévsky*), pois tais perspectivas múltiplas e distintas não são necessariamente divergentes no âmbito ideológico ou de visão de mundo.

¹⁷ Concepções que apresentam temporalidades não lineares e progressivas e/ou espacialidades multidimensionais.

o tempo circular, dos andróides, e o linear, dos humanos” (ANAZ, 2018) –, e *Game of Thrones*, cujas tramas são contadas a partir das múltiplas perspectivas de mais de uma dezena de protagonistas. Tais resultados indicam o quanto o uso de concepções espaço-temporais não convencionais e múltiplos pontos de vista são recursos narrativos eficazes para tornar as tramas desafiadoras à audiência.

Mas o engajamento da audiência, além de ser resultado do estímulo aos espectadores para resolverem quebra-cabeças propostos nas tramas, é fruto também das entrelinhas que as narrativas deixam para que a imaginação do espectador complemente, intertextualize e amplifique o que está colocado nas tramas.

Ricoeur (1990, p. 56) observou que no processo de interpretação o ser projeta-se no mundo proposto pela obra: “o que deve ser interpretado, num texto, é uma proposição de mundo, de um mundo tal como posso habitá-lo para nele projetar um de meus possíveis [possibilidades de ser-no-mundo] mais próprios”. Nesse processo de fruição, a imaginação exerce um papel fundamental. Como destaca Almeida (2016, p. 204), “não somente o criador imagina sua obra quando a cria, mas também o leitor e o espectador, que empreendem esforços perceptivos, imaginativos e cognitivos para construir a história que está lendo/assistindo”.

A potencialidade do engajamento está relacionada, assim, aos espaços deixados, possibilidades criadas e estímulos presentes na narrativa para que a imaginação da audiência atue de forma a suplementar, ampliar e revelar o mundo diegético incompreendido¹⁸.

Nesse aspecto, uma das estratégias mais frequentes para estimular a atuação da imaginação da audiência, evidenciada pelas séries dramáticas com maior índice de engajamento (Quadro 5), é a associação entre mistérios e conspirações (ou suspeitas de conspirações). Tal associação é ostensiva em *Lost*, *24 Horas*, *Game of Thrones*, *The Walking Dead*, *Prison Break*, *The Flash* e *Westworld*.

O que se observa é que a maioria das séries televisivas com maior índice de engajamento reproduz um fenômeno presente no cinema desde os anos 1970, com o constante sucesso de público e/ou de crítica de narrativas conspiratórias, como *Três Dias do Condor* (1975), de Sydney Pollack, a trilogia *Matrix* (1999-2003), das

¹⁸Essa perspectiva remete à reflexão sobre a prática da disponibilização simultânea de todos os episódios de uma temporada das séries, principalmente pelos canais de *streaming*. Tal prática arrefece significativamente o engajamento da audiência, quando não o elimina completamente, na chamada atitude de *binge-watching*. Séries de sucesso que tiveram seus episódios disponibilizados dessa forma apresentam baixíssimo índice de engajamento. São os casos de: *Stranger Things* (132), *House of Cards* (85) e *Black Mirror* (35), por exemplo, cujos índices de engajamento apresentados entre parênteses (calculado pelos mesmos critérios adotados no Quadro 5) são muito inferiores aos das séries com exibição de um episódio por semana.

The Wachowskis, e *A Origem* (2010), de Christopher Nolan, entre outras. Trifonova (2017) aponta que a rotinização da conspiração no cinema, a partir da década de 1970, tem como marca a mudança de foco da paranoia individual para a institucional (governos, organismos internacionais e multilaterais, corporações etc.) e torna-se um mapa cognitivo simplificador com o qual o espectador tenta enfrentar um mundo crescentemente complexo.

Assim, boa parte das séries dramáticas contemporâneas com complexidade narrativa e bem-sucedidas, embora adensem e problematizem tramas e personagens – afastando-se muitas vezes da estereotipia e dando-lhes características arquetípicas, no sentido junguiano –, ainda tem na exploração das *teorias de conspirações institucionais* (sejam elas efetivadas ou apenas sugeridas) um dos principais elementos para promover o engajamento da audiência.

Conclusões

Ao longo desta investigação, foi possível observar que há objetivamente uma série de atributos que distingue um conjunto de séries dramáticas contemporâneas bem-sucedidas a partir do público e da crítica. Esses atributos são o resultado de transformações em diferentes âmbitos, conforme já havia apontado Mittell (2015): nas tecnologias de comunicação, no comportamento da audiência, nas estratégias de negócios, no formato das séries e no uso de efeitos especiais narrativos.

Dada a amplitude dessas transformações, o estudo do fenômeno demandou uma análise transversal do processo, indo da criação/produção à fruição/consumo, uma vez que essas duas pontas alimentam as características principais das narrativas televisivas. Nesse aspecto, identificar particularidades dos processos de criação e fruição das séries dramáticas nos anos 2000 foi fundamental como ponto de partida para demonstrar a importância que alguns fatores têm na configuração dessas narrativas. Entre esses fatores estão: *o formato serial*, que permite um tempo narrativo estendido, possibilitando adensar tramas e personagens, com o aprofundamento das características psicológicas dos personagens e a problematização das intrigas; *o papel do showrunner*, que dá ao criador da série uma maior autonomia e autoridade ao longo dos processos de criação, produção e tomada de decisões corporativas, que envolvem criadores e executivos da produtora (e/ou estúdio) e da emissora; e *fruição concorrida e complementar das narrativas*, uma vez que a ambientação pode levar a um grau elevado de distração da audiência, enquanto o uso de múltiplas telas possibilita ao telespectador ampliar o universo informacional sobre a narrativa.

Estabelecido esse contexto, buscou-se identificar quais seriam os atributos mais frequentes presentes nas séries mais premiadas pela crítica e de maior audiência. A análise concentrou-se em quatro macroaspectos: formato (serial, híbrido ou procedimental/episódico), estratégia narrativa (complexa ou convencional), produtor (canal por assinatura ou canal de TV aberto) e megagênero (realista ou não realista). Um dos achados mais importantes da análise foi identificar, quando o acesso aos produtos dos canais pagos não se constitui num entrave econômico, a convergência nos gostos da crítica e do público em relação à preferência por *séries produzidas pelos canais por assinatura*, pelo *formato serial* e por histórias que recorrem a *estratégias narrativas para torná-las complexas*. Em relação ao megagênero preferido, foi observado que, enquanto a crítica prefere narrativas realistas, o público prefere as não realistas (ficção científica e fantasia).

Tais características aliadas a determinados recursos narrativos têm estimulado maior grau de engajamento e de atitudes ativas da audiência em relação aos temas e desafios colocados pelas narrativas. Entre os principais recursos narrativos utilizados nesse sentido estão as *concepções espaço-temporais não convencionais*, os *múltiplos pontos de vista* e a *profusão de teorias conspiratórias institucionais*, utilizados pelos roteiristas para criar tramas desafiadoras. Nesse aspecto, pode-se observar que a potencialidade do engajamento está correlacionada à polissemia da narrativa (e não necessariamente a conteúdos sofisticados), isto é, à abertura de sentidos que permite à imaginação do espectador suplementar, ampliar e revelar o mundo diegético.

À medida que as séries dramáticas produzidas para a TV se constituem em um dos mais importantes fenômenos comunicacionais contemporâneos, espera-se que os atributos aqui mapeados possam contribuir para o aprofundamento dos estudos e da discussão desse fenômeno.

Referências

ALMEIDA, R. “O processo de criação literária pensado pelo cinema de François Ozon: análise de dois filmes”. In: LEÃO, L. (Org.). *Processos do imaginário*. São Paulo: Képos, 2016.

ANAZ, S. “Construindo séries de TV complexas: a concepção diegética de Westworld”. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 1-17, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2s1KyZ4>>. Acesso em: 23 maio 2018.

DUNLEAVY, T. *Complex serial drama and multiplatform television*. [e-book]. New York: Routledge, 2018.

INTERNATIONAL TRADE ADMINISTRATION. 2016 *Top markets report media and entertainment*. Washington, 2016.

JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

KALLAS, C. *Na sala de roteiristas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LÉVY, P. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo: Loyola, 2007.

LUBIN, G. “Data reveals the 20 most popular TV shows of 2016”. *Business Insider*, New York, 30 dez. 2016. Disponível em: <<https://read.bi/2LnIBh>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

MITTELL, J. “Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea”. *Matrizes*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 29-52, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2ILlITt>>. Acesso em: 23 maio 2018.

_____. *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press, 2015.

NEDEDOG, J. “20 most popular TV shows of 2017 so far”. *Insider*, New York, 4 ago. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2klvYrh>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

RICOEUR, P. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

TRIFONOVA, T. “Agência nos thrillers cinematográficos de conspiração”. *Rumores*, São Paulo, v. 22, n. 11, p. 59-88, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2IZaH4n>>. Acesso em: 23 maio 2018.

submetido em: 02 fev. 2018 | aprovado em: 04 maio 2018



**Mediação e diálogo na
telenovela *Liberdade,
Liberdade***
*Mediation and dialogue in
the telenovela Liberdade,
Liberdade*



Nara Lya Cabral Scabin¹

¹ Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e mestre em Ciências da Comunicação pela mesma instituição. Docente do curso de Jornalismo da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas. E-mail: nara.cabral@usp.br

Resumo: este artigo analisa aspectos da construção narrativa da telenovela *Liberdade, Liberdade*, exibida no Brasil pela Rede Globo entre abril e agosto de 2016, buscando compreender quais as faces discursivas e textuais que são mobilizadas na construção da trama. Entendendo o gênero como matriz cultural, procuraremos mostrar que a discussão em torno da temática da liberdade a partir do estabelecimento de conexões com discursos circulantes contemporâneos é marca fundamental dos traços dialógicos e da aproximação com o cotidiano assumidos pela telenovela em foco.

Palavras-chave: telenovela; mediação; discurso; adaptação; reconhecimento.

Abstract: this study analyzes narrative construction aspects of the Brazilian telenovela *Liberdade, Liberdade*, which has been broadcasted in Brazil by Rede Globo between April and August 2016. We seek to understand the discursive and textual faces that were utilized in the construction of the narrative and, understanding the genre as a cultural matrix, we will try to show that the discussion around the theme of freedom from the establishment of connections with contemporary circulating discourses is a fundamental mark of the dialogical traits and of the approach to daily life assumed by the telenovela in focus.

Keywords: telenovela; mediation; discourse; adaptation; recognition.

Introdução

No dia 11 de abril de 2016, aproximando-se o feriado de Tiradentes – quando se relembra o 224º aniversário de morte de Joaquim José da Silva Xavier –, a Rede Globo de Televisão exibiu o primeiro capítulo de sua sexta telenovela do horário das 23h, *Liberdade, Liberdade* (2016). A trama foi produzida em 67 capítulos – três a mais do que sua antecessora na mesma faixa horária, *Verdades Secretas* – e foi ao ar até o dia 4 de agosto do mesmo ano. Teve assinatura de Mario Teixeira, com colaboração de Sérgio Marques e Tarcísio Lara Puiati, argumento de Marcia Prates, direção de Vinícius Coimbra, André Câmara, João Paulo Jabur, Pedro Brenelli e Bruno Safadi, e direção artística de Mario Monteiro.

A telenovela se destacou por seus índices de audiência, tendo registrado 27,2 pontos em seu capítulo de estreia, segundo dados do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope) aferidos em São Paulo (CARVALHO, 2016). Além disso, em seu último capítulo, a trama superou a audiência do final de suas duas antecessoras na mesma faixa horária: de acordo com dados consolidados na Grande São Paulo, *Liberdade, Liberdade* (2016), em seu desfecho, alcançou 22,3 pontos de média e 41% de *share*. No Rio de Janeiro, a trama também bateu recordes de audiência; nas redes sociais, alcançou, em seu capítulo final, alto índice de menções, e a *hashtag* #LiberdadeLiberdade integrou diversas vezes os *trending topics*².

Liberdade, Liberdade (2016) constitui uma adaptação livremente inspirada no romance histórico *Joaquina, filha do Tiradentes*, de Maria José de Queiroz, publicado originalmente em 1987. Embora a referência ao romance-base seja mantida no material institucional de divulgação da telenovela, a adaptação para a tevê inseriu mudanças decisivas na sequência narrativa, na construção dos personagens e na espacialidade/temporalidade da história. Mais do que mudanças introduzidas ao acaso e longe de constituírem exclusividade do gênero “telenovela” ou da novela aqui analisada em particular, esses deslocamentos evidenciam o diálogo entre textos e contextos apontado por autores da teoria da adaptação, como Robert Stam (2005).

Interessa-nos, não obstante, compreender as especificidades no modo por meio do qual *Liberdade, Liberdade* (2016) propõe esse diálogo entre textos e contextos; interessa-nos ainda, e sobretudo, investigar a dimensão discursiva da discussão em torno do princípio de liberdade proposto pela trama. Pode-se indagar, nesse sentido,

² Segundo matéria publicada pelo site *TV Foco*: “#LiberdadeLiberdade entrou 62 vezes nos TTs Mundo e 59 nos TTs Brasil; Tolentino entrou 3 vezes nos TTs Mundo e 7 nos TTs Brasil; Rubião entrou 1 vez nos TTs Brasil; e Andreia Horta entrou 12 vezes nos TTs Brasil” (PECCOLI, 2016).

de onde vem a força da trama de *Liberdade, Liberdade* (2016) em captar a atenção do público, uma vez que se trata de uma obra que aborda temas diversas vezes revisitados em narrativas históricas, literárias e audiovisuais.

Discutimos, neste artigo, a hipótese de que tal dado deve ser considerado a partir do fato de a telenovela abordar, por uma lente melodramática, um enredo profundamente arraigado em narrativas históricas e atrelado à formação de uma identidade nacional ao menos desde o início do período republicano, ao mesmo tempo em que propõe a atualização desse enredo a partir da aproximação com discursos circulantes no cotidiano e do diálogo com temas em evidência no debate político contemporâneo. Como veremos, a obra mantém em segundo plano a pauta da conjuração de 1789, estendendo e atualizando a questão da liberdade e da justiça social para aspectos da chamada “luta por reconhecimento” (HONNETH, 2009).

A fim de discutir essa hipótese, no trajeto deste artigo, dialogamos com as considerações de Jesús Martín-Barbero (1997) sobre o melodrama e a telenovela latino-americana. Do autor, recorreremos sobretudo ao entendimento do papel mediador do gênero enquanto *matriz cultural*. Filiamo-nos também às discussões propostas por Maria Cristina Palma Mungoli (2006) e Robert Stam (2005) a propósito da adaptação televisual de obras literárias.

Partindo de pressupostos teóricos sobre o papel do gênero como categoria de mediação cultural, procuraremos identificar os deslocamentos discursivos propostos na transposição da narrativa do romance que inspirou *Liberdade, Liberdade* (2016) para a tevê. Para isso, recorreremos a elementos da análise do discurso a partir, sobretudo, do pensamento de Patrick Charaudeau (2010) e Dominique Maingueneau (2008).

Pressupostos teóricos: gênero como categoria cultural

Na empreitada de transpor uma narrativa apresentada originalmente em romance para telenovela, desempenham papel decisivo aspectos específicos do formato, como a articulação em torno da imagem e, sobretudo, da imagem em movimento, a construção dos diálogos para serem ouvidos (e não lidos), a presença de trilha sonora, o caráter seriado etc. Em outras palavras, é preciso considerar o papel desempenhado pelo *gênero*, entendido como categoria cultural, uma vez que não se pode desconsiderar as questões de codificação e decodificação de um texto.

Robert Stam, ao discutir a adaptação de obras literárias para o cinema, fornece instrumental relevante à discussão proposta neste artigo. Para ele,

assim como qualquer texto literário pode gerar um número infinito de leituras, um romance também pode gerar um sem número de adaptações. Uma adaptação é, então, menos uma ressuscitação de uma palavra original do que uma etapa num processo dialógico sem fim. (2005, p. 4)

A partir do conceito bakhtiniano de “dialogismo”³, Stam propõe que todo processo de adaptação constitui uma forma de “dialogismo intertextual”, já que todas as formas de texto constituem intersecções de outras faces textuais. Nessa rede dialógica, aparecem, em *Liberdade, Liberdade* (2016), as referências ao romance que lhe serve de inspiração, mas também elementos da narrativa consagrada pelo discurso republicano a respeito da Inconfidência Mineira, com a construção da figura heroica de Tiradentes, assim como discursos circulantes contemporâneos que propõem o deslocamento do foco das discussões políticas da identidade nacional às demandas pelo reconhecimento de grupos identitários específicos. Como forma de mediação de todos esses sentidos, coloca-se o sentido cultural do gênero “telenovela” enquanto matriz que dialoga tanto com a produção da obra quanto com sua recepção pelo público.

Como afirma Mungioli, quando se fala na criação de um texto audiovisual a partir de um texto literário, “a linguagem literária se transforma e precisa aclimatar-se ou mesmo desaparecer totalmente para que o gênero telenovela surja” (2006, p. 107). No caso de *Liberdade, Liberdade* (2016), podemos sublinhar sua capacidade de despertar o interesse do público, sua atualidade e seu modo de produção, mais “aberto”, em relação ao romance, para incorporar as respostas dos telespectadores. Em lugar de uma fidelidade ao texto literário *stricto sensu*, o que se tem é a retomada do argumento central do romance de Maria José de Queiroz – uma filha de Tiradentes de paradeiro misterioso – e a referência a um mesmo contexto histórico, um mesmo ambiente, delimitado de modo mais ou menos vago. Ao lado da referência a um contexto de época, porém, a obra bebe na fonte do melodrama, matriz cultural historicamente decisiva à construção das telenovelas brasileiras, que desperta desde sempre a atenção de um público que “não procura palavras na cena, mas ações e grandes paixões” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 159).

Para além dos quatro sentimentos fundamentais do melodrama – medo, entusiasmo, dor e riso –, dos quais derivam os quatro tipos principais de

³Na perspectiva do Círculo de Bakhtin, todo discurso responde a um outro e, nesse sentido, está sempre impregnado de discursos alheios. Assim, o discurso não pode ser compreendido em sua complexidade sem que se considere o caráter dialógico das relações de linguagem e das interações sociais. Por isso, o discurso não pode ser considerado fora de seu contexto histórico e social ou dos inúmeros discursos que o atravessam e o compõem (VOLÓCHINOV, 2017).

personagens mapeadas por Martín-Barbero (o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo)⁴, *Liberdade, Liberdade* (2016) mobiliza duas operações fundamentais do melodrama, que evidenciam seu parentesco com a narração oral: a esquematização e a polarização – enquadramento dos personagens como “bons” ou “maus”, o que permite o estabelecimento de relações de identificação ou projeção por parte do público. Também comparece na obra em foco o fundamento básico do movimento da trama do melodrama, conforme apontado por Martín-Barbero, isto é, uma operação de decifração que sustenta a luta contra as aparências e os malefícios, “a ida do *desconhecimento* ao *re-conhecimento* da identidade” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 166, grifos do autor), no interior da espessa trama das relações familiares.

De fato, não é novidade que, tratando-se de uma telenovela, *Liberdade, Liberdade* (2016) beba da fonte do melodrama. Na verdade, a recuperação dessa filiação nos mostra justamente a importância das expectativas mobilizadas por determinados formatos. Em outros termos, é preciso sublinhar a importância das matrizes culturais que fazem a mediação entre o popular e o massivo. Essa mediação, segundo Martín-Barbero, passa, nos casos das narrativas de mesma natureza da telenovela, pela estrutura do folhetim e pelo caráter “aberto” da narrativa, por meio do qual “o mundo do leitor é incorporado ao processo de escritura e nela penetra deixando seus traços no texto” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 179, grifo do autor).

Ora, essa dialética entre escritura e leitura, no caso da telenovela, impõe uma necessidade de aproximação em relação ao cotidiano do público, aos problemas da atualidade, às polêmicas que interessam aos olhos do telespectador. Nesse sentido é que *Liberdade, Liberdade* (2016) buscará atualizar os conflitos e as discussões em torno de temáticas como liberdade e justiça social vigentes no Brasil da virada do século XVIII para o século XIX. É plausível, inclusive, a hipótese de que a produção da telenovela tenha estado atenta às repercussões da trama em redes sociais, como as relacionadas ao casal homossexual formado por André (Caio Blat) e Tolentino (Ricardo Pereira) e à polêmica em torno da cena de sexo entre os dois personagens.

Com base no exposto até aqui, torna-se premente a necessidade de considerar, no que diz respeito à adaptação de uma obra literária para o suporte

⁴Jesús Martín-Barbero (1997) desenvolve uma genealogia vasta e complexa dessa tipologia de personagens, que, ao reunir-se, representam a mistura de quatro gêneros (romance de ação, epopeia, tragédia e comédia). Embora a análise aprofundada desses tipos seja bastante elucidativa da construção dos personagens em *Liberdade, Liberdade* (2016), não é possível recuperá-la em detalhes neste artigo, tendo em vista sua evidente limitação espacial. De maneira simplificada, porém, cabe apontar que Joaquina oscila entre o papel de Vítima (a dor) e de Justiceira (o entusiasmo) – o que aliás justifica certa inconsistência e inverossimilhança da personagem. O vilão Rubião, por sua vez, representa uma clara encarnação da figura do Traidor. Xavier, par romântico de Joaquina, compartilha com ela a coragem que marca a busca por justiça. No caso do Bobo, temos no bandoleiro Mão de Luva um nítido exemplo.

televisual, o papel desempenhado pelo gênero/formato à codificação e decodificação dos sentidos na telenovela. Na cultura de massas, mais do que o autor, importa o gênero/formato⁵. Nas palavras de Martín-Barbero, o gênero constitui um lugar “exterior” à obra a partir do qual o sentido da narrativa é produzido e consumido. Diferentemente da cultura erudita, na cultura de massas o gênero deve ser entendido como elemento de mediação e deve constituir a unidade fundamental de análise (MARTÍN-BARBERO, 1997).

Apontamentos metodológicos: a pertinência da análise do discurso

Ao lado dos estudos de Martín-Barbero (1997), filiamo-nos também à perspectiva da análise do discurso, entendendo que elementos dessa tradição teórica representam uma contribuição pertinente à análise da telenovela em foco neste artigo. Isso porque, quando falamos em mediação, como vimos, devemos considerar um trabalho de codificação, decodificação e recodificação, o que se faz em face da espessura da linguagem e traz à tona as questões da representação/poder, do diálogo social, dos implícitos mobilizados na codificação/recodificação de significados, do quadro de referências culturais que influenciam a ressignificação de enunciados, em suma, dos valores e dos conceitos que balizam a relação estabelecida pelos indivíduos com as mídias e entre enunciados.

De modo mais específico, pretendemos mostrar que um elemento importante dos processos de mediação diz respeito aos discursos circulantes (CHARAUDEAU, 2010) que atravessam os lugares de fala dos sujeitos, influenciando tanto a instância de produção midiática quanto a resposta a conteúdos veiculados midiaticamente. Segundo Charaudeau, o discurso circulante deve ser entendido como “uma soma empírica de enunciados com visada definicional sobre o que são os seres, as ações, os acontecimentos, suas características, seus comportamentos e os julgamentos a eles ligados” (2010, p. 118). Considerando que o debate público é construído no âmbito de constantes negociações e tensionamentos entre discursos circulantes em um tempo e lugar, interessa-nos compreender com quais discursos circulantes a telenovela – como gênero relativamente aberto ao cotidiano e às respostas do público – estabelece conexões.

⁵Cabe assinalar que, até este momento do trabalho, buscamos empregar a palavra “formato” para referir-nos à telenovela. Neste momento, porém, como estamos acompanhando o pensamento de Martín-Barbero, optamos por incluir também a nomenclatura “gênero”, que é a expressão por ele empregada. Na verdade, ao longo deste trabalho procuramos adotar as nomenclaturas apresentadas por cada um dos autores que a cada momento citamos. Deve-se notar, nesse sentido, que a discussão em torno da definição conceitual de gênero, demasiadamente extensa e complexa, foge ao escopo limitado deste artigo.

Seguindo essa linha de raciocínio da análise do discurso, também nos é cara a noção de *interdiscurso* conforme desenvolvida por Dominique Maingueneau em *Gênese dos discursos* (2008). Em constante diálogo com o pensamento de Michel Foucault, o autor postula a hipótese do *primado do interdiscurso*, que valoriza a heterogeneidade como anterior e constitutiva do discurso. Nesse sentido, os discursos não existem previamente sendo depois colocados em relação com outros; ao contrário, eles nascem justamente nas brechas de uma rede interdiscursiva. Nas palavras de Charaudeau e Maingueneau, “todo discurso é atravessado pela interdiscursividade, tem a propriedade de estar em relação multiforme com outros discursos, de entrar no *interdiscurso*” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 286, grifo dos autores).

Entendemos que a telenovela constitui um espaço privilegiado à identificação do estabelecimento de relações interdiscursivas, dada a sua conexão com o cotidiano e a atualidade. No caso de *Liberdade, Liberdade* (2016), por se tratar de uma adaptação a partir de uma obra literária, tal proposição pode ser radicalizada com base no entendimento do processo de adaptação como uma forma de *tradução interdiscursiva*. Estudando a interação entre discursos de um mesmo espaço discursivo, o autor aponta a própria condição de possibilidade das diversas posições enunciativas como derivada de um processo de *interincompreensão* generalizada, definida pela rede de interação semântica do espaço em questão.

Em nosso caso, é preciso considerar a interação semântica estabelecida entre diversos enunciados e os discursos circulantes – sobretudo aqueles a propósito da ideia de justiça social e do papel do Estado – que lhes subjazem: há os enunciados constitutivos das narrativas históricas sobre a Inconfidência Mineira; há os enunciados que constituem o romance de Queiroz; e há, por fim, os enunciados da própria telenovela, em diálogo constante com discursos próprios da contemporaneidade.

O espaço discursivo tem então um duplo estatuto: pode-se apreendê-lo como um modelo dissimétrico que permite descrever a constituição de um discurso, mas também como um modelo simétrico de interação conflituosa entre dois discursos para os quais o outro representa totalmente ou em parte o seu Outro. É esse último aspecto, o de um processo de dupla tradução, que vai nos interessar essencialmente (MAINGUENEAU, 2008, p. 40).

Essa concepção nos é fundamental, na medida em que permite afirmar não haver dissociação entre o fato de um enunciador produzir enunciados de acordo com as regras da formação discursiva em que se situa e sua impossibilidade de compreender os enunciados de seu Outro: trata-se, ao contrário, das duas faces de um

único fenômeno. Isso ocorre porque, segundo a semântica global descrita pelo autor, cada discurso é delimitado por uma grade semântica que funda o “desentendimento recíproco”: “cada discurso repousa, de fato, sobre um conjunto de semas repartidos em dois registros: de um lado, os semas ‘positivos’, reivindicados; de outro, os semas ‘negativos’, rejeitados” (MAINGUENEAU, 2008, p. 99).

De maneira sucinta, considerando a historicidade de todo discurso, podemos considerar ao menos duas formações discursivas que informam a relação interdiscursiva que aqui buscamos pontuar. De um lado, temos um discurso acerca do papel do Estado em uma perspectiva republicana e de soberania nacional que emerge na narrativa sobre a Inconfidência Mineira à luz da implantação do regime republicano no Brasil⁶. O próprio romance de Queiroz, embora não seja possível aprofundarmos nele no presente artigo, apresenta uma releitura desse discurso corrente no imaginário histórico.

De outro lado, temos a emergência, na contemporaneidade, de um “novo imaginário político”, como afirma Nancy Fraser (2006). Axel Honneth e Fraser apontam, em um trabalho conjunto, que na contemporaneidade as lutas por justiça social não se fundamentam mais centralmente em reivindicações pela distribuição mais igualitária das riquezas, mas em demandas de reconhecimento da diversidade (FRASER; HONNETH, 2006).

Nesse contexto, em lugar da legitimidade dos partidos políticos, assiste-se à entrada em cena da luta pelo reconhecimento de demandas ligadas a fatores identitários e às minorias e atreladas, muitas vezes, a disputas em torno de padrões linguísticos e discursivos. Segundo Fraser (2006), lutas pelo reconhecimento caracterizam-se por buscar chamar a atenção para a especificidade de algum grupo – ou, nas palavras da autora, criar essa especificidade “performativamente” – a fim de afirmar seu valor. Em outros termos, as lutas pelo reconhecimento tendem a promover a *diferenciação* de determinados grupos.

Entendendo que *Liberdade, Liberdade* (2016) constitui uma telenovela “livremente inspirada” em um romance, tomaremos aqui a noção de adaptação como *tradução*, nos termos da tradução interdiscursiva de que trata Maingueneau (2008). Em outras palavras, a instância de produção midiática *traduz* os discursos que busca adaptar nos termos de formações discursivas em que ela própria se constitui a partir

⁶Nesse discurso, construído como forma de legitimar a República recém-instaurada no país e cristalizar uma ideia de identidade nacional, a figura de Tiradentes passa a ser representada como a de um mártir, sentido que comparece na telenovela aqui analisada por meio da construção desse personagem com fortes traços heroicos, como fica evidente já no primeiro capítulo da trama. Para aprofundar esse assunto, consultar: Paulo Miceli (1994) e José Murilo de Carvalho (1990).

tanto de sua inserção social em um tempo e lugar quanto da projeção que faz quanto às expectativas da instância de recepção – processo a que Charaudeau (2010) dá o nome de *transação*.

O modelo metodológico proposto por Maingueneau (2008) propõe que, ao considerar o espaço interdiscursivo como objeto privilegiado de análise, o pesquisador deve compreender o discurso em sua *semântica global*, indicativa das restrições da formação discursiva à qual se vincula cada discurso. Os vários planos discursivos elencados pelo autor incluem aspectos como: a) intertextualidade; b) estatuto do enunciador e enunciatário; c) dêixis enunciativa (espacialidade/temporalidade); d) modo de enunciação; e) modo de coesão; f) vocabulário; e g) tratamento semântico de determinados temas.

Este último item, tendo em vista a impossibilidade de percorrer, em um único artigo, todos os planos discursivos apontados por Maingueneau (2008), será foco de nossa atenção. Como aponta o autor, o importante não é a identificação do tema em si mesmo tratado pelo discurso, mas, sim, de seu tratamento semântico. Este parece ser o ponto chave das indagações que levantamos neste trabalho, tendo em vista a natureza dialógica própria da telenovela.

Isso porque partimos da hipótese de que *Liberdade, Liberdade* (2016) aborda um tema diversas vezes revisitado em narrativas históricas, literárias e audiovisuais, apresentando referências à narrativa sobre a Inconfidência, construída na passagem do século XIX ao XX à luz de um discurso republicano – tendo em vista a representação de Tiradentes, na telenovela, como herói nacional –, ao mesmo tempo em que propõe a atualização dessa temática à luz de discursos circulantes na contemporaneidade – ou seja, a partir de um tratamento semântico indicativo dos discursos dos quais a obra extrai sua atualidade e conexão com o cotidiano.

Duas Joaquinas: do romance à telenovela

No romance *Joaquina, filha do Tiradentes*, a própria protagonista abre a história narrando, em primeira pessoa, as lembranças amarguradas de seu pai. Adulta, na rememoração de um diálogo com a mãe transcorrido dez anos depois do tempo presente do início da narrativa, Joaquina, aos incentivos de sua interlocutora para que se casasse, responde: “Não tenho sonhos, a senhora sabe” (QUEIROZ, 1987, p. 7).

Para além dos diferentes destinos da mãe de Joaquina em uma versão e outra, o contraste mais marcante da telenovela *Liberdade, Liberdade* (2016) em relação ao romance de Queiroz está na própria construção da protagonista: em lugar de

uma mulher ressentida, que acata com resiliência o peso de ser filha de Tiradentes, aceitando a “maldição” de seu destino e até culpando o pai pela infâmia que lhe recobriu, assistimos na tela a uma heroína audaciosa, mas também doce, apaixonada e generosa, socialmente consciente e guardiã incondicional da memória do pai e de seus ideais de liberdade e justiça.

Na telenovela, constrói-se uma Joaquina (Mel Maia, na infância, e Andreia Horta, na fase adulta) sonhadora, ora forte e politicamente engajada, capaz de desafiar o lugar e os valores reservados à mulher na sociedade da época, ora portadora das qualidades típicas de uma “mocinha”, uma vítima vulnerável, que chora desolada por seu amor impossível, Xavier (Bruno Ferrari), e, ingênua, casa-se com o vilão Rubião (Mateus Solano), homem a quem não ama e cujas vilanias não é capaz de perceber.

Seus ideais políticos coincidem com seus sentimentos amorosos, já que seu par romântico, o justo Xavier, também é um entusiasta dos ideais de independência, enquanto Rubião, além de revelar-se cruel, dissimulado e ambicioso – na primeira fase da trama, é ligado aos inconfidentes, mas trai Tiradentes, entregando-o à forca; na segunda fase, assassina Raposo (Dalton Vigh), pai adotivo de Joaquina, após roubar-lhe o ouro –, encarna toda sorte de conservadorismo, opondo-se às aspirações políticas da protagonista. Assim, há uma polarização evidente entre o bem e o mal que opera na trama fazendo coincidirem valores morais e posições políticas.

Já em *Joaquina, filha do Tiradentes*, temas como liberdade e justiça social não desempenham papel central. Embora, no romance, Joaquina seja apresentada como tendo “puxado ao pai”, em termos de gênio e coragem, ela não se envolve em um movimento organizado pela independência do país, como ocorre na trama televisual, e tampouco se permite experimentar uma relação passional como a vivida com Xavier nas telas. O desfecho do romance nada tem a ver com o da telenovela, em que Joaquina foge para a Europa ao lado de Xavier, a fim de se encontrarem com José Bonifácio, como em um prenúncio da futura independência da nação.

Como se vê, a telenovela propõe uma relação de *continuidade* entre a Inconfidência Mineira e a posterior independência do Brasil, em uma leitura tipicamente imaginária da realidade histórica. Por tudo isso, em *Liberdade, Liberdade* (2016) a travessia em direção à conquista da liberdade é representada pela trajetória da protagonista: é através de Joaquina que a trama põe em discussão a questão da liberdade, tema de fundo da narrativa. Dessa forma, para compreender os elementos mobilizados pela obra para construir a discussão acerca dessa temática, é de grande valia considerar a apresentação feita, no primeiro capítulo, de Joaquina e de sua relação com Tiradentes.

Liberdade como bem universal e experiência subjetiva

A telenovela tem início com imagens da costa do Rio de Janeiro, onde Tiradentes (Thiago Lacerda) iria se encontrar com um apoiador da Inconfidência que lhe trazia um livro proibido, a *Declaração da independência da América*. Um extenso plano-sequência acompanha Tiradentes por ruas e edificações precárias, entre traficantes de escravos, mucamas, mercadores e animais. O herói, mais adiante, discute com o poeta Tomás Antônio Gonzaga sobre onde esconder o livro, após serem atacados em uma taberna. Um corte de câmera introduz imagens aéreas de serras e encostas, indicando a elipse temporal que permite mostrar Tiradentes, em uma paisagem do sertão de Minas Gerais, escrevendo na contracapa do livro a dedicatória: “Para minha amada filha Joaquina”.

Outro corte de câmera e vemos Joaquina, ainda criança, nos entornos de um casebre simples onde vivia com a mãe Antônia (Letícia Sabatella), perseguindo uma galinha. Surge Rubião, então um dos inconfidentes, em busca de informações sobre Tiradentes. Ao deparar-se com a menina perseguindo a pequena ave, pega o animal em mãos e afirma: “Pegar galinha é difícil, menina”. À provocação do adulto, a pequena Joaquina responde: “Eu quero, eu posso”, evidenciando o temperamento destemido e indomável, que caracteriza sua “essência” (*Liberdade, Liberdade*, 2016).

Na sequência, ainda no primeiro capítulo, há uma cena em que Tiradentes, relatando o ataque que sofrera na estrada pelo bando de Mão de Luva (Marco Ricca) na presença de uma escrava, afirma que, após o Brasil alcançar a independência de Portugal, os negros escravizados seriam os primeiros a serem libertados. “Na República, não haverá escravos”, diz o Alferes, ao que sua escrava sorri. Temos aí uma primeira atualização da percepção histórica de liberdade no contexto da Inconfidência Mineira. Como a historiografia nos mostra, não havia posição definida entre os inconfidentes acerca da escravidão, temática que sequer estava na ordem do dia da Conjuração⁷.

Não obstante, para construir na telenovela uma representação de liberdade que conferisse à ação dos inconfidentes um caráter de verdadeira ruptura em relação à ordem estabelecida e que fosse capaz de revesti-la de nobreza moral, seria preciso buscar respaldo em discursos circulantes na sociedade atual, tendo em vista tanto o caráter dialógico decorrente do estatuto de adaptação da trama quanto o diálogo com o telespectador que constitui traço marcante do gênero telenovela.

⁷ Pode-se citar o artigo do pesquisador João Pinto Furtado, da Universidade Federal de Minas Gerais, publicado na *Revista Brasileira de História*, que dá conta das contradições e ambiguidades dos inconfidentes e do próprio Tiradentes (FURTADO, 2001).

Essa dialética leva à incorporação, como afirma Jesús Martín-Barbero (1997), do mundo do leitor – ao menos, nesse caso, do leitor *imaginado* pelos roteiristas, diretores e produtores. Isso se traduz em uma releitura do sentido histórico de liberdade: não se pode falar em liberdade de fato, hoje em dia, se essa liberdade não inclui igualdade racial ou, em sentido mais amplo, não se contrapõe à injustiça social.

Na sequência do primeiro capítulo, em outra cena, Joaquina é surpreendida em sua casa pela chegada do pai. O diálogo que se segue tem, como eixo estruturador, a transmissão de valores pelo pai à filha em torno de liberdades individuais:

- Minha rainha!
- Papai! Não é o senhor que diz que no mundo não devia ter rainha?
- É... Mas você pode tudo, minha princesa!
- Se mamãe te pega aqui, ela te corre com a vassoura.
- Sua mãe me ama, do jeitinho que eu amo você. Não te dei meu nome?
- A mamãe falou que o senhor roubou a Santina [escrava] da gente...
- Não roubei ninguém. Só peguei emprestado... [risos] Ninguém é dono de ninguém, Joaquina. Essa é a primeira lição que você precisa aprender, minha filha. Nós somos todos livres! (*Liberdade, Liberdade*, 2016)

Como se vê, Tiradentes apresenta à filha uma percepção de liberdade como um direito humano inalienável e universal. Embora essa concepção de liberdade estivesse presente no ideário iluminista – como evidenciaria o teor da *Declaração dos direitos do homem e do cidadão*, por exemplo⁸ –, de cuja fonte beberam os inconfidentes, é interessante observar que a telenovela, mesmo ao retratar o auge da Conjuração e a iminência da Devassa, opera um deslocamento de sentido evidente, que constitui a segunda atualização de uma percepção histórica de liberdade.

Em um primeiro momento, a telenovela propõe um conceito de liberdade entendida como liberdade atrelada à ruptura em relação ao poder ilegítimo e à consolidação de uma identidade nacional. A defesa desse ideal de liberdade manifesta-se no discurso do próprio Tiradentes, a partir da oposição de fundo fundamental Portugal *versus* Vila Rica. Em um diálogo com Virgínia (Lília Cabral),

⁸No artigo 2º da *Declaração dos direitos do homem e do cidadão* (1789), por exemplo, afirma-se que “a finalidade de toda associação política é a conservação dos direitos naturais e imprescritíveis do homem. Esses direitos são a liberdade, a propriedade, a segurança e a resistência à opressão”. O artigo 4º, por sua vez, complementa: “A liberdade consiste em poder fazer tudo que não prejudique o próximo: assim, o exercício dos direitos naturais de cada homem não tem por limites senão aqueles que asseguram aos outros membros da sociedade o gozo dos mesmos direitos. Estes limites apenas podem ser determinados pela lei”.

também no primeiro capítulo, Tiradentes afirma: “Desde quando Portugal precisa de provas para enforçar alguém? Eles fazem o que querem, esses portugueses” (*Liberdade, Liberdade*, 2016). O sentido implícito nesse enunciado é, primeiro, o de que o “nós” – colônia ou, em uma tomada imaginária, “brasileiros” – diferencia-se do “eles” – Portugal; em segundo lugar, temos a atribuição de valor negativo ao polo português, que impede a concretização do ideal de liberdade atrelado ao polo, valorado positivamente, do projeto de independência nacional⁹.

Assim, a trama não deixa de evidenciar o significado de liberdade no contexto de um movimento político específico, o qual unificava os inconfidentes – ou seja, a busca de independência de Vila Rica em relação à metrópole portuguesa –; não obstante, esse significado acaba sendo deixado em segundo plano, invocado como pretexto à discussão de liberdade que de fato acompanhará o desenrolar da narrativa. Ao fazer isso, a telenovela privilegia o entendimento de liberdade como bem universal, mas experimentado na vivência de cada indivíduo enquanto imperativo moral. Em outras palavras, a telenovela constrói uma representação de liberdade baseada na sobreposição de um sentido republicano por uma percepção capaz de encontrar maior ressonância nos dias atuais: a liberdade como experiência subjetiva.

Essa visão encontra ressonância, na segunda fase da trama, na construção da personagem Joaquina. Nesse momento, a protagonista é representada como, ao mesmo tempo, herdeira do ideal de liberdade dos inconfidentes – isto é, de um projeto político ligado à soberania nacional¹⁰ – e encarnação de um ideal de liberdade apresentado como vivência subjetiva, ligado à possibilidade de pensamento livre de tutela, forma de ação independente de dogmas morais e religiosos, em suma, *estilo de vida* baseado na vontade individual e poder de decisão sobre o próprio destino.

Isso fica evidente no segundo capítulo da telenovela, em que Joaquina aparece adulta, treinando esgrima com seu pai adotivo, Raposo, antes do regresso da família ao Brasil. Além de saber empunhar a espada, a protagonista é representada como alguém

⁹Cabe, aliás, observar que a tese acerca da existência de um projeto liberal e nacional em torno do qual se articularam os inconfidentes mineiros é hoje altamente contestada. Nas palavras de João Pinto Furtado: “Gerado em um contexto de transição entre o Antigo Regime e a Modernidade, em que valores estamentais como honra, posição e precedência chocavam-se com emergentes perspectivas de classe, como riqueza, trabalho e propriedade, o movimento foi expressão de uma série de ambigüidades e contradições próprias do período. Seus protagonistas, ações e projetos podem ser melhor compreendidos se considerados no contexto de grande heterogeneidade social e econômica – das quais o conteúdo político e o sentido do movimento são expressões diretas – do que de forte coesão ideológica em torno de um projeto de nação predefinido” (FURTADO, 2001, p. 343).

¹⁰No encontro com o pai na prisão, na noite anterior ao seu enforcamento, este diz à menina: “Você é meu tesouro, minha filha; você é a minha *esperança*” (*Liberdade, Liberdade*, 2016, grifo nosso).

que sabe atirar e entende de montaria, dentre outras habilidades tidas então como masculinas, o que a aproxima de uma personagem crítica em relação aos costumes da época. Nesse mesmo sentido, mais à frente, no 36º capítulo, ela mantém relações sexuais com Xavier sem que os dois fossem casados ou tivessem um compromisso sólido, afirmando a consciência acerca de seu ato e sua autonomia para fazê-lo, o que a diferencia de sua mãe, por exemplo, que reclamava ter sido “seduzida” por Tiradentes¹¹.

Liberdade como justiça social na perspectiva do reconhecimento

O deslocamento da percepção histórica de liberdade no contexto da Inconfidência Mineira que se mostra mais decisivo à construção da telenovela e da personagem Joaquina diz respeito ao alinhamento, por parte da protagonista, com os princípios do reconhecimento, entendido como fator fundamental da rearticulação política que marca o mundo pós-socialista, como vimos em Nancy Fraser (2006). Para ela, a liberdade está ligada à luta em prol da dignidade humana, em defesa de grupos marginalizados. A protagonista chega a se indispor, por exemplo, com sua tia Dionísia (Maitê Proença) ao questionar os castigos físicos impostos aos escravos da família.

Esse sentido contemporâneo de liberdade ganha contornos mais precisos à medida que Joaquina vai-se revelando preocupada com a questão racial, mostrando-se crítica a expressões racistas dirigidas à irmã de criação Bertoleza (Sheron Menezes), uma ex-escrava alforriada. Além disso, a protagonista mostra-se engajada na luta pela igualdade de gênero, defendendo, de modo constante, a igualdade entre homens e mulheres. É interessante notar, nesse sentido, que, no trato com outras personagens femininas, Joaquina parece encarnar elementos do discurso do feminismo contemporâneo em defesa da chamada sororidade. A heroína encarna uma postura de solidariedade em relação a outras mulheres, como ocorre em relação a Virgínia – discriminada em Vila Rica por ser dona de bordel – e às prostitutas do local. Além disso, ao decidir sobre sua sexualidade, revela-se uma mulher “empoderada”.

O cruzamento entre um discurso a favor da liberdade e a luta por reconhecimento – em um registro muito mais próximo do contexto dos séculos XX e XXI que dos séculos XVIII e XIX – concretiza-se também em Joaquina quando esta, já ao final da telenovela, fica ao lado do irmão, André, acusado de sodomia

¹¹ Cabe observar, porém, que a protagonista apresenta uma construção vacilante – aspecto a que retornaremos mais adiante. Neste momento, entretanto, vale observar que, ainda que apresente um distante diálogo com retalhos da defesa iluminista do exercício autônomo da razão, a apresentação de Joaquina oscila entre sua pretensa autonomia intelectual e um comportamento ora ingênuo, traduzido pela sujeição às vilanias de Rubião, ora conformista, dado pelo respeito às instituições estabelecidas, a exemplo do casamento e da religião.

e condenado à morte por seu relacionamento amoroso com Tolentino. Em defesa de seu irmão, a protagonista encabeça um discurso contra a discriminação por orientação sexual, em um diálogo com a luta contemporânea pelos direitos LGBT e o combate à homofobia.

Por tudo isso, é possível afirmar que a atualização do discurso republicano sobre a Inconfidência Mineira à luz de discursos circulantes contemporâneos sobre políticas de identidade apresenta importância fundamental em *Liberdade, Liberdade* (2016). Ao focalizar essa temática, a trama mobiliza, no plano discursivo, concepções distintas de justiça e liberdade, que remetem a contextos históricos específicos e distintos da realidade em que se ambientam as ações no plano narrativo. Ao mesmo tempo, é por meio da discussão proposta em torno da liberdade, a partir da justaposição de diferentes temporalidades históricas, que a telenovela busca atualizar elementos do contexto dos séculos XVIII e XIX, colocando-os em diálogo com dados da contemporaneidade e, portanto, do cotidiano do público.

Considerações finais

No diálogo com discursos circulantes contemporâneos em torno da liberdade, fator fundamental à atualização da obra e à captação do interesse do público, é importante assinalar que a trama possui, como pano de fundo, a questão da identidade nacional como eixo articulador da luta por justiça e liberdade. Não obstante, em primeiro plano, são as demandas por reconhecimento ligadas a grupos sociais articulados em torno de eixos identitários – gênero, sexualidade e raça – que se colocam como força motriz da luta por justiça e liberdade.

Esse deslocamento de sentido de um plano discursivo ao outro representa terreno fértil à construção melodramática do enredo. Além disso, esse aspecto dialoga com os deslizamentos próprios da crise pós-moderna das identidades, como descrito por Stuart Hall (2006), o que contribui para a atualidade da telenovela. Em outras palavras: não basta mais falar em identidade nacional. A identificação do público com a trama se dá por meio do reconhecimento da representação de identidades ligadas a fatores de gênero, raça e orientação sexual, por exemplo.

No melodrama, as tramas familiares, os dramas amorosos, as traições e a tensão emocional, de forma geral, ocupam papel de destaque. Nesse sentido, o enquadramento da temática da liberdade à luz da dignidade humana e dos direitos de minorias desperta um interesse maior dentro da matriz cultural melodramática do que a questão da soberania nacional, relativamente mais distante dos dramas pessoais. Como aponta Martín-Barbero (1997), a estrutura aberta da telenovela

latinoamericana, ligada à permeabilidade do enredo e à confusão da narrativa com a vida, constitui uma das chaves de sua configuração como gênero – e, claro, de seu sucesso e longevidade.

Liberdade, Liberdade (2016) constitui-se em uma intrincada malha interdiscursiva, marcada por relações dialógicas complexas. É preciso considerar que essas relações são decorrentes da dimensão genérica entendida como categoria cultural, mas também do estatuto de adaptação que caracteriza a obra – vale lembrar que propusemos pensar adaptação, em uma perspectiva discursiva, como *tradução* – e de uma peculiaridade da própria temática da Inconfidência Mineira, que vem sendo reapropriada e ressignificada, em diferentes épocas, conforme a pauta e os interesses políticos do momento.

A necessidade de se considerar, simultaneamente, todos esses componentes na análise da telenovela reforça a pertinência de se recorrer a uma abordagem discursiva, já que, a partir de aportes da análise do discurso, torna-se possível considerar, simultaneamente, aspectos genéricos e intertextuais/interdiscursivos, bem como a historicidade que marca as disputas entre narrativas e a constituição de identidades. Considerar a telenovela como discurso significa focalizar tanto o tratamento semântico nela proposto, como fizemos neste artigo, quanto levantar questões em torno de ausências e silêncios: a trama não traz, por exemplo, como elemento de atualização da discussão sobre liberdade, o debate sobre democracia, mesmo tendo sido veiculada em 2016, ano marcado por um contestado processo de impeachment no país. Por que alguns discursos circulantes são incorporados e outros não? Obviamente, esta é uma indagação que deve ser respondida em outro artigo; não obstante, o que desejamos assinalar é que apenas uma abordagem discursiva – capaz de considerar aspectos genéricos, mas também de transcendê-los – é capaz de responder a questões como essa.

É a característica dialógica fundamental de *Liberdade, Liberdade* (2016) que nos fornece as pistas à compreensão da ressonância e dos índices relativamente altos de audiência de uma trama que, longe de representar inovação formal ou novidade temática, revisita lugares exaustivamente abordados em narrativas de toda sorte sobre a Inconfidência Mineira, a independência do Brasil, o ciclo do ouro. É dessa releitura do “já-visto”, daquilo que há muito é familiar, a partir de lentes que refletem e refratam em sua opacidade temáticas urgentes da atualidade, que a telenovela parece extrair a força que marca sua natureza abertamente dialógica.

Referências

CARVALHO, J. M. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, P. “‘Liberdade, Liberdade’ explode na audiência em seu primeiro capítulo”. *Bastidores da TV*, 12 abr. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2J3UuLn>>. Acesso em 15 jan. 2018.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2010.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

DECLARAÇÃO DE DIREITOS do homem e do cidadão, 1789. Disponível em: <<https://bit.ly/1h6Elwi>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

FRASER, N. “Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era ‘pós-socialista’”. Trad. Julio Assis Simões. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 14/15, p. 231-239, 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/2s6Mf6A>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

FRASER, N.; HONNETH, A. *¿Redistribución o reconocimiento? Un debate político-filosófico*. Madrid: Morata, 2006.

FURTADO, J. P. “Uma república entre dois mundos: Inconfidência Mineira, historiografia e temporalidade”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 42, p. 343-363, 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/2s5WR6R>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HONNETH, A. *Luta por reconhecimento*. São Paulo: Editora 34, 2009.

MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MICELI, P. *O mito do herói nacional*. São Paulo: Contexto, 1994.

MUNGIOLI, M. C. P. *Minissérie Grande Sertão: Veredas: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação*. 2006. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.



PECCOLI, V. “Final de ‘Liberdade, Liberdade’ supera audiência de duas antecessoras; confira os consolidados desta quinta-feira (04/08/2016)”. *TV Foco*, iG Gente, 5 ago. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2sb6Wyv>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

QUEIROZ, M. J. *Joaquina, filha do Tiradentes*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1987.

STAM, R. *Literature through film: realism, magic and the art of adaptation*. New Jersey: Blackwell Publishing, 2005.

VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2017.

Referências audiovisuais

LIBERDADE, Liberdade. Criação: Mario Teixeira. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2016.

submetido em: 15 fev. 2018 | aprovado em: 4 maio 2018



Sentidos identitários paradoxais de TV na Internet

Paradoxical senses of TV identity on Internet



Suzana Kilpp¹

¹ É professora do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação e do curso de Comunicação Digital da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, e pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Pesquisa financiada com recursos do CNPq e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (Fapergs). Coordena o grupo de pesquisa Audiovisualidades da Tecnocultura: Comunicação, Memória e Design (TCAv). E-mail: sukilp@unisinis.br

Resumo: o artigo objetiva propor o conceito de estado-vídeo como alternativa a paradigmas que associam os conteúdos televisivos a que se assiste na Internet a uma espécie de televisão expandida, digitalizada ou remediada na rede universal de computadores. Toma por referência resultados parciais do monitoramento de dois sítios genealógicos: um de emissora de TV off-line situada na Internet, e outro de emissora que não tem existência off-line, que é nativa da Internet. A análise empírica é feita sob a metodologia das molduras, e o referencial teórico recorre a vários autores que são articulados para produzir a crítica e encaminhar as considerações finais.

Palavras-chave: televisão; molduras; estado-vídeo.

Abstract: this article aims to propose the video-state concept as an alternative to the paradigms in which the television contents situated on the Internet have been associated with a kind of expanded, digitized or remedied TV in the universal network of computers. This article analyzes partial results of the monitoring of two genealogical sites: an offline TV network on the Internet, and another network that has no existence offline, which comes from the Internet. The empirical analysis is made using the methodology of the frames, and the theoretical references are based on various authors to produce criticism and forward the final considerations.

Keywords: television; frames; video state.

Introdução

As mídias veiculam, entre outras coisas, imagens do mundo vivido aparentemente como se fossem imagens vistas através de janelas ou em espelhos. Inexoravelmente elas o fazem nos termos que são próprios a cada uma delas, isto é, nos termos do aparelho (*hardware*) e do programa (*software*), no sentido de Flusser (2007). Isso significa dizer que elas criam cenas do mundo de acordo com a técnica que lhes é própria, e que as imagens do mundo vivido que veiculam não o espelham: elas são conceitos do mundo, isto é, elas são partes de um mundo codificado (FLUSSER, 2007) sob o viés (ou código) de cada mídia. Conforme sua técnica específica (que inclui uma lógica operacional), as mídias atribuem sentidos identitários aos seus construtos por meio de um conjunto de molduras e moldurações por elas praticadas, sendo que os emolduramentos² finais do espectador dependem ainda de seu repertório pessoal e cultural, estando circunscritos a um imaginário compartilhado do que sejam tais construtos.

Mais adiante se retomará a incidência da noção de programa e de programação nos termos de Flusser sobre a questão de que trata o artigo. Mas, para não confundir o leitor, no texto que segue imediatamente, o verbete “programa” passa a designar exclusivamente o construto televisivo que rotula certos conteúdos veiculados como sendo tal ou qual: uma unidade autônoma de conteúdos audiovisuais afins que se desenrolam em blocos sucessivos dessas unidades para a assistência. No momento da assistência, os blocos de um determinado programa são justapostos aos blocos de outros programas e intercalados por blocos de outras unidades autônomas (como os comerciais, as vinhetas e os promos, por exemplo), sujeitando-se, portanto, à lógica da “programação”, verbete que passa, assim, a designar o conjunto dos programas de uma emissora.

Ressalve-se, porém, que o mesmo verbete é usado pelas emissoras para denominar três coisas diferentes:

a) a grade de programação bruta ou virtual (a que organiza fora do ar uma sucessão de tipos ou gêneros de programas que devem ir ao ar em tal ou qual horário, de acordo com a presumida assistência no horário em questão e em relação à qual os anunciantes dos programas têm maior ou menor interesse);

² Molduras são os quadros ou territórios de experiência e significação dos conteúdos veiculados; moldurações são as montagens técnicas e estéticas no interior das molduras; emolduramentos são os sentidos finalmente agenciados entre emissores e receptores, igualmente circunscritos a um imaginário social minimamente compartilhado entre as partes (KILPP, 2003).

b) a grade de programação anunciada ao espectador (aquela que, de tempos em tempos, atualiza os conteúdos virtuais de cada programa: por exemplo, qual a “novela das nove”, qual o filme da *Sessão da Tarde* etc.);

c) e a programação efetivamente assistida pelo espectador (a que é montada no ar, em fluxo contínuo, e que, além dos programas, inclui as demais unidades autônomas já referidas).

É assim quando a TV aberta veicula “filmes” como o conteúdo anunciado de um de seus vários programas. *Sessão da Tarde*, por exemplo, é um programa de TV cujo teor é, a cada vez que vai ao ar, de um filme direcionado à audiência da tarde (ao público presumido desse horário, no qual certos anunciantes têm interesse comercial)³, devidamente ajustado às janelas⁴ da programação em fluxo da emissora. Porque essas janelas têm uma duração em tempos cronometrados (em grande parte por conta das inserções comerciais contratadas para aquele horário e, também em grande parte, por conta do perfil da audiência imaginada), o filme é cortado, dublado e formatado aos moldes da lógica televisiva.

Também é assim quando, na TV por assinatura, organizam-se conteúdos por “canais” – que não correspondem necessariamente aos canais da TV aberta e incluem muitos outros, para além dos autorizados à transmissão aberta –, e se segmentam os “programas” – que incluem muitos que não são veiculados na TV aberta, de acordo com a legislação da TV por assinatura, que a preconiza como espaço de veiculação de produtos/produtores principalmente não vinculados às emissoras autorizadas a transmitir em canal aberto. Ou seja, também nesse caso muitos filmes são cortados, dublados (ou não) e formatados aos moldes da lógica da empresa (Net, Sky ou outra) que distribui a programação de TV segmentada.

Quando os conteúdos televisivos passam a ser veiculados na Internet em sítios das emissoras de TV off-line, há ainda outros atravessamentos nos sentidos identitários dos programas e da programação, os quais são pautados pelas lógicas da Internet, que são muito diferentes das lógicas de qualquer veiculação off-line⁵.

³ Sub-repticiamente e em tese, os filmes são avaliados pelas emissoras como mais ou menos adequados a tal propósito, pelo tema, pelo gênero ou sabe-se lá por qual outro critério. Mas, de fato, a cada vez que se tenta deduzir o critério da emissora para tal classificação, é-se confrontado com critérios dúbios, casuísticos e até mesmo errôneos.

⁴ As emissoras chamam de “janelas” os interregnos da programação em fluxo nos quais o fluxo “natural” pode ser interceptado e atravessado por imagens “estranhas” ao fluxo que interessa ao espectador. Quase sempre elas dizem respeito aos chamados espaços/tempos publicitários, mas não só.

⁵ As diferenças serão explicitadas mais adiante.

Ainda que na TV aberta e na TV por assinatura grande parte dos conteúdos assistidos advenha de “arquivos” (imagens gravadas para serem utilizadas no momento de montá-las no fluxo a que o espectador assiste), off-line produz-se um efeito de continuidade que até hoje não se conseguiu produzir on-line. Ou seja, no off-line prevalece o sentido de fluxo, como se tudo estivesse ao vivo, e no on-line prevalece o sentido de arquivo, como se sempre se tivesse que acionar algo para lhe dar vida ou movimento.

Os sentidos identitários de TV off-line

O cotejamento entre os sentidos identitários de TV off-line e TV on-line que está sendo feito nesse artigo tem por pressuposto que na TV aberta off-line – o paradigma durante do que seja a mídia TV – há algumas molduras muito sólidas que foram sendo inventadas e habituadas ao espectador na história da televisão brasileira.

Kilpp (2003), por exemplo, propôs as seguintes:

a) Emissoras televisivas e canais de televisão

Segundo a autora, no Brasil canais são lugares de fala das emissoras autorizadas pelo poder público a usá-los para transmitir seus conteúdos naquele dial. Assim, eles são territórios virtuais, visivelmente ocupados por emissoras que representam parcerias historicamente contingenciadas, territórios que se atualizam na comunicação das ethicidades⁶ dos brasileiros autorizados a falar sobre a brasilidade em determinados canais e nos termos dessa molduração.

A ethicidade das emissoras concessionárias dos canais, no entanto, sempre foi e é ainda enunciada pelas próprias emissoras nos modos como elas produzem e veiculam os promos relacionados a isso, e nunca elas enunciaram outra coisa que não fosse sua autonomia e independência quanto a qualquer ingerência pública sobre o que veiculam.

b) Gênero dos programas

A TV moldura o gênero dos programas que veicula de tal forma que, ao final, dá origem a um gênero televisivo e, mais do que problematizar as noções de “documental” e “ficcional”, o gênero televisivo participa da dissolução de certos mundos e da instauração de outros.

⁶Segundo a autora (KILPP, 2003), ethicidades são construtos midiáticos daquilo que aparentemente elas, as mídias, veiculam, e cujos sentidos identitários são ofertados ao espectador-usuário a partir de um composto de molduras e moldurações praticados habitualmente pela mídia nos modos técnicos e estéticos que são concernentes às suas lógicas operacionais, ou seja, grosso modo, concernentes à sua técnica ou ao seu algoritmo.

c) Programação

A programação televisiva é uma multiplicidade de múltiplos. O termo designa desde a grade matricial matriz (na qual se imagina/projeta qual o tipo/gênero de programa que deve ir ao ar em qual horário de qual dia da semana etc.), passando pela definição do conteúdo desses ou daqueles programas por certo período de tempo (qual novela, qual programa de entretenimento, qual programa de entrevistas etc.), à programação em fluxo, a que efetivamente vai ao ar em certo período de tempo-calendário (dias, semanas, meses, anos) das transmissões da emissora. No fluxo assistido, os programas são atravessados por vídeos de outras unidades autônomas que serão referidas adiante.

Ou seja, o que se chama de programação define tanto o teor principal para o espectador (o conteúdo dos programas a que ele deseja assistir) quanto o teor principal para a emissora (o conteúdo que produz maior audiência na faixa de público visado comercialmente). Nem sempre o principal de um é o principal do outro, e por isso ela é uma eticidade/moldura contraditória, tensa⁷.

É a moldura das molduras – a mais televisiva de todas – aquela que as emissoras mais resistem em alterar, porquanto ela está no epicentro do “negócio televisivo”: ela é a paramétrica da relação ótima desejada entre a audiência e a venda dos espaços publicitários, os dois vetores que viabilizam o negócio.

Ela é, por isso, o algoritmo básico da TV⁸, aquele cujo funcionamento é o que mais interessa investigar em outras mídias.

d) Programas e outras unidades televisivas autônomas

Os programas e as outras unidades autônomas (os promos, as vinhetas e os anúncios publicitários, por exemplo) são alternados na sequência montada para a exibição em fluxo da programação. Mantêm-se, assim, apartados, mas ingerem-se uns sobre os outros; e decorrem dessa prática algumas questões éticas (relacionadas aos sentidos identitários), que são também atravessadas pelas molduras e moldurações praticadas pelos programas.

É importante perceber as tensões que existem entre as molduras programa e programação, e a intervenção do “ibope” (audiência) tanto na programação quanto no programa. Isso vale também para a pesquisa, uma vez que a tendência do senso comum é avaliar e criticar a programação das emissoras pelo conteúdo dos

⁷Nos termos de Benjamin (2006), poderíamos dizer que é a melhor imagem dialética da TV.

⁸É nesse sentido que se justifica ter-se introduzido o artigo com a explicitação do que seja um programa (*software*) do aparelho (*hardware*) nos termos de Flusser (2007), porquanto, no fundo, é ele que ilumina a tese que o artigo defende.

programas que foram/são/serão veiculados no período instado pelo avaliador, seja ele o espectador, o pesquisador ou o crítico. Ou seja, no mais das vezes desconsideram-se tanto a ambiência mais geral contingente (o que está acontecendo no mundo naquele momento) quanto a ambiência mais específica e fundante da mídia e de suas lógicas operacionais (o que está acontecendo na TV/emissora naquele momento). Desconsidera-se, portanto, a tecnocultura que esteve/está/estará contingenciando os conteúdos dos programas (bem como os das demais unidades autônomas e mesmo os da programação em fluxo).

A análise das partes isoladamente é incapaz de dar conta do ser televisivo. As partes em si mesmas podem ser analisadas igualmente como tais em qualquer mídia, e a avaliação e a crítica de seu conteúdo podem ser feitas independentemente da mídia e sob qualquer viés, podendo ser apenas um deles o viés da mídia TV. Portanto, contrariando práticas habituais da pesquisa de TV, o artigo insiste em que os programas de TV não são a sua essência, e que a moldura das molduras de TV é a programação, nos termos referidos anteriormente.

e) Panoramas televisivos e moldurações intrínsecas

As moldurações intrínsecas dos panoramas televisivos são indicativas de muitas e diversas práticas de montagem que têm implicações no sentido atribuído ao conteúdo veiculado nos panoramas, no écran do monitor. Nos termos do cinema, pensaríamos na composição interna dos quadros e planos. Entretanto, na TV elas precisam ser entendidas ainda sob a lógica da programação em fluxo, porquanto são atravessadas pelas demais molduras e moldurações aí sobrepostas.

f) Televisão

A televisão a que se assiste na TV aberta off-line é também, ela mesma, um construto televisivo, na medida em que ela diz o tempo todo como pretende ser entendida em certos momentos de certas tevês: como produtora de mercadorias culturais; como vitrine de mercadorias produzidas pela indústria (cultural ou em geral); como plantão do “acontecimento” histórico; como memória do já acontecido etc.

Os sentidos identitários de TV na Internet

Por conta dos avanços da digitalização e da expansão dos usos da Internet para usuários também em expansão, nos últimos anos vem crescendo aceleradamente a oferta de conteúdos televisivos on-line. Isso ocorre em diversos sítios da rede mundial de computadores sob uma multiplicidade de formas, de acordo com uma também crescente diversificação e ampliação dos interesses, sejam estes dos sítios, da rede ou dos usuários. Aqui importa destacar os relacionados à TV.

Verifica-se que os conteúdos de programas televisivos têm se espalhado na rede, e eles são, sem dúvida, o mais forte comparecimento da TV no conjunto dos sítios monitorados. Mas não só eles: também a estética dos panoramas e das moldurações intrínsecas; as lógicas operacionais ambivalentes e imprecisas do que sejam “emissoras” e “canais”; a molduração confusa do gênero dos “programas”, do “ao vivo” (*streaming*) e do “pré-gravado” (arquivo) etc. É compreensível, portanto, que o fenômeno venha criando inúmeros desafios à pesquisa, que às vezes insiste em olhar para a história/progressão das mídias pelo espelho retrovisor de um carro em movimento⁹ e, assim, generaliza-se o entendimento de que *tudo isso* ainda é TV.

É verdade que em *tudo isso* ainda há muito de televisão; ou que há muitos traços ou vestígios da TV off-line que duram ou perduram (ou, como preferem alguns¹⁰, remediaram-se) na nova mídia. Mas não se pode ignorar que talvez a ethicidade da TV na Internet seja outra coisa, um construto da nova mídia de algo que ainda não tem nome próprio. TV on-line? Web TV? TV expandida?

Já que – como se está propondo – o conteúdo dos programas não é o que define a essência da TV, a questão que se coloca, então, é: o que dura (ou perdura) na mídia Internet da mídia televisão que conhecemos?

O paradigma que se adota para problematizar o praticado off-line e on-line com vistas a responder à questão é a moldura que Kilpp (2003) considerou ser o algoritmo da TV: a programação. Os objetivos principais deste artigo, portanto, passam a ser:

- a) autenticar as práticas enunciativas da ethicidade TV na Internet;
- b) cartografar as moldurações praticadas na Internet para conferir sentidos identitários de programação (televisiva) aos conteúdos nela veiculados, em sítios que se dizem relacionados à TV, especialmente nos das emissoras off-line e nos das chamadas webTVs¹¹.

Embora haja diferenças nas moldurações praticadas pelo conjunto dos sítios monitorados na pesquisa, escolheram-se dois para comentar nesse artigo, um de uma TV off-line (a TV Bandeirantes) e um de uma webTV (a Ustream.TV). O

⁹ Imagem proposta por McLuhan (1999), que será comentada mais adiante.

¹⁰ A partir de Bolter e Grusin (1999).

¹¹ Embora a pesquisa relatada inclua fazer as mesmas considerações/ponderações/problematizações quando se trata da veiculação dos mesmos conteúdos em dispositivos móveis (sob os quais há ainda o atravessamento de outras molduras e moldurações), eles não serão considerados aqui. Aqui, trata-se apenas dos observáveis em telas de monitores de TV e computadores domiciliados, o que é uma das etapas da pesquisa.

critério para a escolha foi que os dois sítios oferecem melhores imagens médias¹² para a análise do fenômeno pautado.

Molduras de programação na TV Bandeirantes on-line

Para monitorar a atuação da TV Bandeirantes em aparelhos de TV e em computadores domiciliados, selecionou-se um programa qualquer da grade de programação semanal da emissora que era veiculado “ao vivo”, ou seja, que a princípio inscreveria o programa na programação em fluxo mantendo a lógica off-line de o programa ser moldurado pela programação. Optou-se por esse procedimento porque “programação” na Internet é outra coisa do que “programação” off-line e, no mais das vezes, é uma coleção (arquivo) de programas (vídeos)¹³. Sua organização (e acesso) se faz por gênero e/ou categoria, que também não são, muitas vezes, os praticados off-line. Apenas no “ao vivo” o acesso e a espetação podem se dar à semelhança dos da programação off-line (que é organizada por horário e sequencialidade), em fluxo.

Mas, antes, para entender como a Band TV se diz TV na Internet, iniciou-se por sua busca na rede. O buscador escolhido foi o Google, que devolveu cerca de 287.000.000 resultados (em 0,20 segundos)¹⁴, um número bastante expressivo, admita-se, ainda que de fato os que interessam aqui sejam muitíssimo menos. Isso ocorre porque a mídia Internet produz associações ao termo da busca feita pelo usuário conforme seu algoritmo, programado para estabelecer todas as associações imagináveis ao termo no vasto universo de dados on-line, que segue expandindo-se ao infinito. Não há de ser à toa, portanto, que se pense às vezes a rede mundial de computadores como a realização em curso da sonhada biblioteca universal, na qual estariam reunidos todos os dados alguma vez produzidos e arquivados por

¹² Quando diante de imagens em movimento, como as produzidas pelo cinema, não há diferenças significativas entre umas e outras montadas em sequência, Bergson (2005) propôs o termo-conceito “imagem média” para designar aquela que sintetizaria as imagens da sequência. Também se refere a quando, diante de interfaces gráficas que vão sendo movimentadas durante a navegação em um sítio qualquer, encontram-se imagens médias das interfaces de cada sítio. Também no fluxo televisivo há imagens médias das montagens praticadas por um programa e por outro, por uma emissora e por outra na interface gráfica. Por exemplo, no caso da TV off-line, são recorrentes e generalizadas as inscrições, pelo menos, das logomarcas da emissora e do programa, e essa é uma imagem média dos panoramas de todas e quaisquer emissoras; o que muda de uma imagem para outra é o design dos logos e sua posição no écran.

¹³ Esse é um dos sintomas do estado-vídeo dos audiovisuais na Internet que se pretende salientar no artigo: qualquer audiovisual off-line, de TV ou de cinema, acaba, na Internet, em uma plataforma de vídeos, como, aliás, bem define o YouTube, a Globo Vídeo, as emissoras analisadas no artigo (principalmente a Ustream.TV) etc.

¹⁴ Acesso em: 9 out. 2016.

alguém: toda a memória do conhecimento produzido pela humanidade¹⁵. Jamais algo parecido se realizará off-line, mesmo que sonhado por cientistas há cerca de dois mil anos. Sonho, utopia ou possibilidade, entretanto, é o horizonte para o qual mira a rede de computadores, especialmente nos algoritmos dos inúmeros sistemas de busca e associações, que têm a ver com isso antes de tudo e muito menos com os interesses do usuário. E chega a ser constrangedor comparar tal horizonte com o relativamente medíocre horizonte da programação das emissoras de TV, não obstante tenha sido a primeira mídia a alcançar uma expressiva globalização, e ainda que venham sendo construídos inestimáveis bancos de dados memoriais da humanidade televisualizada.

Dentre os nove resultados que apareceram na primeira página¹⁶, os primeiros apontavam para o sítio on-line da emissora. Ao clicar no primeiro resultado, chegou-se à seguinte URL: <www.band.uol.com.br/tv>, a primeira aparição do conteúdo do site moldurado como produto de algo chamado de TV.

Nessa página, duas molduras indicavam “Programação – No ar” e “ver programação completa”. Nas duas alternativas de navegação/assistência oferecidas, abaixo do título programação apareciam imagens síntese¹⁷ dos programas ali enquadrados, sob as quais havia o título do programa e um texto bastante curto e explicativo de seu teor (supostamente produzido para veiculação na Internet, aos seus moldes). Havia também, ao lado direito da interface, na mesma linha horizontal das duas molduras citadas, uma terceira moldura, graficamente diferenciada, intitulada “MODATOI”, sob a qual se anunciava, com descontos de 50 e 66%, modelos de tênis para “compre”, dois em cada coluna de oferta.

Foram esses os primeiros ruídos observados, alertando para o fato de se estar numa mídia em que as molduras e moldurações de programa e programação diferem das praticadas pela TV off-line.

¹⁵ O artigo de Fidalgo (1997, p. 1) consubstancia bem essa idéia. Por exemplo, diz ele na primeira página: “A compilação do saber, de todos os conhecimentos em todas as áreas, obtidos em todas as épocas, em todos os lugares, foi sempre uma aspiração, ou pelo menos uma tendência, de todas as comunidades científicas. [...] Graças à digitalização e às telecomunicações, podemos vislumbrar a realização do sonho de uma biblioteca universal. [...] Ora, se atendermos bem às possibilidades da rede de computadores, veremos que as funções de recolha, consulta, leitura, e até de esconder, podem ser cabalmente realizadas na biblioteca virtual”.

¹⁶ Os primeiros resultados que aparecem na primeira página de resultados de qualquer busca têm sido cada vez mais os relacionados à publicidade de coisas afins aos termos da busca. Depois, abaixo, aparecem aqueles dos quais se está falando aqui.

¹⁷ Essas imagens podiam ser uma imagem média, mas quase sempre eram imagens conceituais publicitárias, como o *frame* de uma chamada de programa ou a imagem de um cartaz de filme.

Abrir parênteses. Antes de se chegar a esse sítio, passa-se por interfaces ou telas nas quais há outros ruídos operacional-enunciativos mais genéricos e óbvios. Por exemplo, não é suficiente ligar o aparelho e sintonizar o canal (a lógica prevalente no acesso a conteúdos televisivos off-line). Ou seja, é necessário ligar o computador, acessar a Internet, buscar o sítio on-line da emissora e, nele, acessar ou a “Programação – No ar” ou “ver programação completa” e, só então, chegar, navegando (quer dizer, tendo sempre de fazer escolhas e clicar em molduras-link ofertadas ao usuário para prosseguir a navegação). No percurso, passa-se ainda por vários outros elementos estranhos, no mais das vezes relacionados a práticas que vêm sendo ensaiadas na Internet para financiar a veiculação de conteúdos por empresas patrocinadoras, que têm, também, de inventar formatos e estratégias publicitárias quase sempre inexistentes off-line. *Fechar parênteses.*

Ao clicar na moldura-link de programa que estava no ar, era-se direcionado para a página do programa dentro do site da emissora. Para assistir ao conteúdo, bastava dar *play* na tela que ela trazia ao vivo a transmissão daquele programa. Assim, foi possível acompanhar a transmissão do programa ao vivo na televisão domiciliada e na Internet, e verificou-se que tudo que passava na televisão off-line também passava on-line, simultaneamente, inclusive os comerciais. Ou seja, após alcançar a transmissão (passando por várias molduras existentes apenas on-line), encontrava-se de fato o mesmo conteúdo televisivo.

Molduras de programação na Ustream.TV

A Ustream pode ser uma webTV, originária da Internet, e como tal é um construto (uma ethicidade) da nova mídia, exclusivamente. Também pode ser uma plataforma de vídeos on-line e de transmissões ao vivo, como será argumentado mais adiante. Entretanto, enuncia-se primeiramente TV e depois plataforma de vídeos (e *streaming* – “*stream*” que, aliás, também participa do nome do *site*). Por quê?

Ela foi localizada no endereço <<http://www.ustream.tv>> seguindo a mesma lógica utilizada para buscar no Google emissoras de TVs off-line sob os termos TV, TV on-line e webTV. Dentre os resultados obtidos, três correspondiam integralmente ao critério webTV, sendo que a Ustream se apresentou como aquela que oferecia as melhores imagens médias para análise da moldura programação na circunstância de seu habitat¹⁸.

¹⁸ A Justin.TV ainda é, talvez, o paradigma de webTV, e ela já foi bastante comentada e analisada em outros textos. No entanto, as melhores imagens médias para fins da análise em pauta não são as suas, mas as da Ustream.TV, um *site* que se parece mais com a média dos *sites* em que a problemática TV on-line se enuncia sob a moldura programação, que é o algoritmo da TV off-line, como já se disse.

Embora o termo “TV” esteja pontuado na URL do *site*¹⁹ (grifado em vermelho na captura de tela abaixo, Figura 1), no teor da página inicial não se encontrou referência alguma ao termo; em contrapartida, apareceram duas referências ao termo “vídeo” (grifado em vermelho pelo autor na mesma imagem): na moldura-identidade da marca Ustream (“*THE FUTURE OF VIDEO*”), em caixa alta e centralizada²⁰ na página; e no comentário explicativo abaixo da imagem centralizada (“*Online video and live streaming platform*”). O termo aparece mais duas vezes abaixo, em “*Broadcast to anyone*” e em “*Stream & share securely*”.

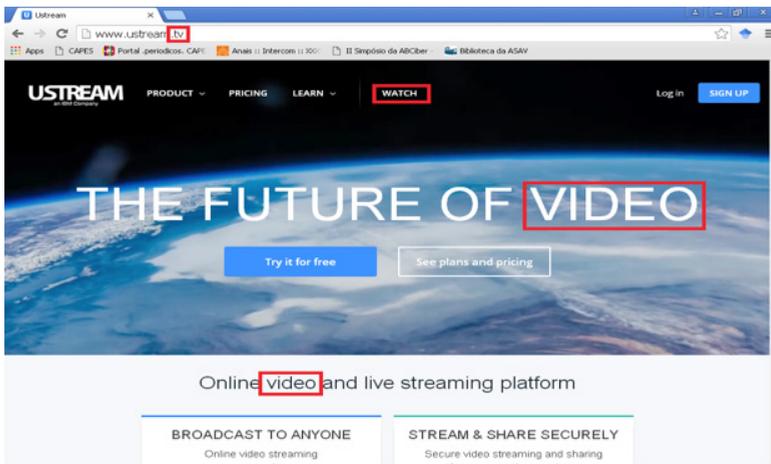


Figura 1: Captura de tela da página inicial da Ustream.TV.

Fonte: <<http://www.ustream.tv>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

As cinco molduras (uma de TV e quatro de vídeo) tinham espaço privilegiado na interface gráfica da página inicial do *site*, o que atesta sua importância para os administradores do canal. Mas que sentido pretendiam que se atribuísse a um termo e ao outro?

Ao clicar na moldura-link “Watch” no menu principal, à direita do logo do canal, chegava-se a uma página (Figura 2) que dava um *preview* do que parecem ser imagens síntese ou médias das empresas associadas ao canal, sendo que este se apresenta, junto a seu logo, em letras minúsculas, como *an IBM company* (por extenso, seria *USTREAM*,

¹⁹ Acesso em 15 ago. 2016.

²⁰ A centralidade de uma informação no quadro como forma de destacar o tema, objeto ou sentido da imagem remonta à perspectiva renascentista, a qual continua sendo praticada até hoje pela fotografia, pelo cinema, pela televisão etc. como enquadramento clássico do principal.

an IBM company). Ora, o que faz a IBM nesse universo on-line de TVs e vídeos? E de *streaming*? À primeira vista, se a Ustream hospeda *customers* relacionados aos seus interesses estratégicos, estes são parte dos interesses da IBM: desenvolver e expandir para todo o mundo as tecnologias de informação que são seu negócio principal²¹, frisando que a Ustream é uma companhia da IBM, conforme declarado na página!

Sob a moldura-título “*Featured customers*”, aparecem duas linhas, cada uma com quatro imagens síntese dos conteúdos veiculados pelos *customers*. A única das oito imagens mostradas que se relacionava a TV era a da NASA TV (da National Aeronautics and Space Administration), que tinha como moldura complementar a explicação “*Live now*”.

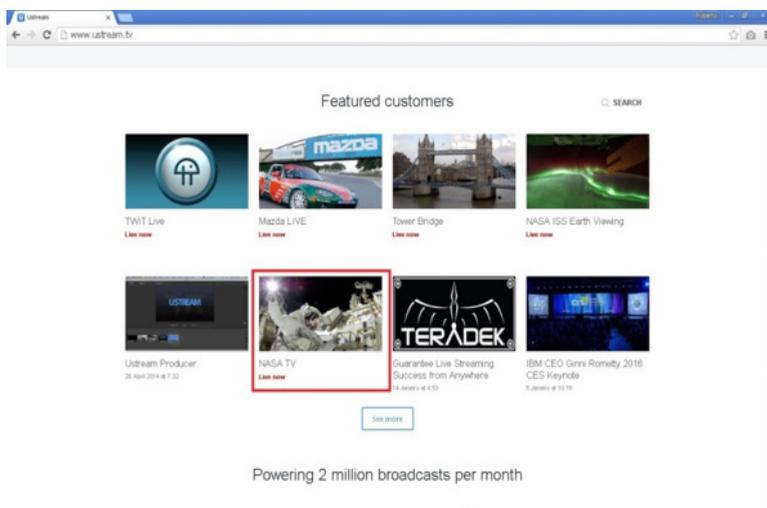


Figura 2: Captura de tela da página “*Featured customers*” da Ustream.TV.

Fonte: <<http://www.ustream.tv>>. Acesso em 15 ago. 2016.

Ao clicar na imagem moldura-link era-se remetido à página de *streaming* da até então (na navegação) designada NASA TV (Figura 3). Ou seja, sem clicar em nada mais, assistia-se ao conteúdo da programação em fluxo da emissora (de TV, por definição), como ela se desenrola habitualmente e como se a assiste em qualquer

²¹Segundo a *Wikipedia* (IBM, 201-?), “International Business Machines (IBM) é uma empresa dos Estados Unidos voltada para a área de informática. A empresa é uma das poucas da área de Tecnologia da Informação (TI) com uma história contínua que remonta ao século XIX. A IBM fabrica e vende Hardware e Software, oferece serviços de infraestrutura, serviços de hospedagem e serviços de consultoria nas áreas que vão desde computadores de grande porte até a nanotecnologia.”.

emissora de TV off-line: intercepta-se o fluxo em algum momento de seu desenrolar e se segue (ou não) a narrativa em curso.

Entretanto, nessa página a emissora já não mais se intitulava TV, mas “NASA Public-Education” (algo como “NASA Educação Pública”). O logo, ainda visível, seguia sendo NASA TV, mais a explicação Public-Education abaixo, e o conteúdo rolava em uma moldura-tela assemelhada à de um monitor de TV, inclusive com a indicação de “LIVE” no canto superior direito.

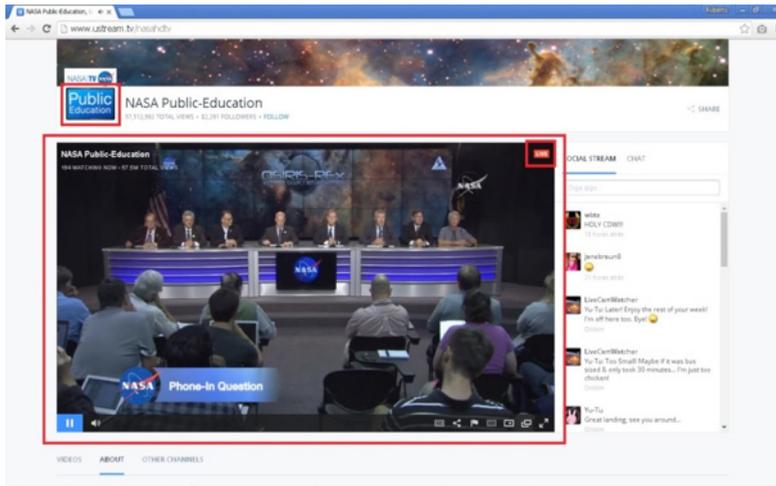


Figura 3: Captura de tela da página NASA TV da Ustream.TV.

Fonte: <<http://www.ustream.tv>>. Acesso em 15 ago. 2016.

Ou seja, os conteúdos televisivos ocasionalmente veiculados no *site* se prestam a interesses que só têm a ver com a mídia TV muito indiretamente, como um dos resultados (produtos) esperados do desenvolvimento das tecnologias da informação para a comunicação – uma das leituras possíveis da consagrada sigla TICs (tecnologias da informação e comunicação) –, desenvolvimento esse que se apropria de formatos e linguagens televisivos para fins, por exemplo, didáticos.

Considerações finais

Investigar a televisão durante na Internet justifica-se por conta da persistência da TV off-line como paradigma para interpretar os conteúdos televisivos ali assistidos. Décadas atrás McLuhan (1999) denunciou que o que fazíamos para entender a televisão era olhar através de um espelho retrovisor, e que tentávamos enxergar na então nova mídia aquelas que a precederam, especialmente o cinema. Parece que o feitiço se virou

contra o feiticeiro: hoje, ninguém mais, em sã consciência, procura cinema na TV; mas muitos ainda procuram TV onde ela talvez não esteja. McLuhan (1999) também disse, então, que a velha mídia era o conteúdo da nova, e que a mensagem do meio não estava nesse conteúdo, mas no meio ele mesmo, entendimento que foi reiterado pelo autor na célebre frase “o meio é a mensagem”, parafraseada (também por ele próprio) no título de uma de suas mais controversas e criticadas obras, escrita em parceria com o designer Quentin Fiore: *O meio são as mensagens* (1969)²².

O autor talvez se preocupasse hoje com a frequente primazia do conteúdo televisivo na análise de mídias tão outras, nas quais assistimos a tais conteúdos. Preocupa mais, porém, a primazia daquele viés que aponta para o declínio de sua audiência causado pela Internet (leia-se redes sociais e YouTube, principalmente)²³. Paradoxalmente, esse viés tem por referência justamente os conteúdos televisivos veiculados nesses sítios e, desde tal perspectiva, seria mais correto dizer que, ao contrário, a Internet aumentou a audiência dos conteúdos televisivos, porque os disponibilizou a segmentos de espectadores menos afins à assistência domiciliada (e familiar) da televisão off-line. Ou seja, na medida em que os conteúdos passaram a poder ser assistidos mais individualmente, ao jeito, local e horário de cada um, eles ganharam o interesse de novos públicos em diferentes telas. Essa ponderação sugere que se volte a considerar a ingerência do “estado televisão” sobre os sentidos, o que já foi mais praticado pela pesquisa num estágio anterior da técnica.

Estado televisão é um conceito relacionado à “ambiência” na qual emissor e receptor se encontram com os conteúdos televisivos veiculados numa e noutra mídia. Considerar seu protagonismo nos agenciamentos de sentido implica levar em conta as condições físicas, tecnológicas, materiais e imateriais etc. de recepção de programas de televisão em aparelhos domiciliados, porquanto ambiências, na perspectiva de Kilpp (2003) são molduras “primeiras”, tecnoculturais ou socioambientais em sentido

²² Há nesse título, assim traduzido para o português, uma riqueza semântica bastante ilustrativa do que o autor entendia sobre o meio ser a mensagem. Lembremos que o autor se referia à polêmica mídia emergente chamada televisão. Há os que leram “massagem” como um desdém e uma (des)qualificação da TV: ela massagearia as massas com vistas à sua alienação política. Essa leitura foi defendida, a favor e contra o autor, no sentido de que haveria um bem ou um mal na técnica em si mesma e em sua progressão, e é uma perspectiva antes de tudo ideológica acerca da industrialização ou massificação da cultura. Uma outra leitura possível, genealógica, a qual se defende aqui, é que, entre a formulação original em inglês e a formulada em português, haja um interregno nos termos “mass” e “gen”, o que nos poderia levar a entender a TV como o gene do massivo, porquanto, de fato, a TV foi a primeira grande mídia de massas. O fenômeno não começa com ela, mas ela representa muito bem esse gene da comunicação: ela pode ser pensada como uma imagem média do fenômeno, em curso desde o início histórico da chamada industrialização da cultura, a qual, entretanto, também já existe como devir desde o surgimento da comunicação.

²³ É um viés mais jornalístico ou mercadológico do que epistemológico.

largo; são parentes próximos dos *frames* antropológicos de Goffman (1974); e com certeza é um conceito que dialoga com a dialética entre a figura e o fundo proposta por McLuhan e McLuhan (1990). Às vezes elas foram ignoradas pela pesquisa, mas poucas vezes elas foram ignoradas pelos criadores de conteúdos televisivos, que os produzem imaginando a quem eles são direcionados e sob quais condições eles serão assistidos e que, por isso, levam em conta tanto o ambiente sócio-técnico de recepção quanto o repertório estético-cultural presumido do espectador ideal²⁴.

Portanto, há ainda uma outra moldura “primeira”, talvez até mais importante e decisiva, dependendo da episteme com a qual se esteja operando: a moldura “corpo” do espectador. Bergson (1999), por exemplo, propõe que o universo é um conjunto de imagens cujo epicentro é a imagem de nosso próprio corpo, a única que é possível conhecer também de dentro. Segundo o autor, nosso corpo percebe as imagens de outros corpos conforme sua necessidade pessoal de agir (leia-se sobreviver ou durar); embora todas as imagens sejam registradas na memória pura, apenas uma parte delas – as que nos são úteis no presente – são acionadas para agir aqui e agora –, e é a partir de tais imagens-lembrança que percebemos as demais imagens. Hansen (2004), na esteira de Bergson, propõe o conceito *embodiment* (corporificação, pessoalização) para explicar a centralidade do corpo na percepção, criação e ação dos sujeitos na contemporaneidade, na arte e na comunicação. Didi-Huberman (1998), na esteira de Benjamin, seculariza os conceitos de aura e imagem dialética para explicar a duração do passado em imagens do presente que, ao ser assim autenticado pelo pesquisador, autoriza que se admita haver uma imagem (imaginada ou autenticada pelo pesquisador) que critica a imagem presente (materializada em algum suporte), porquanto, de fato, esta é assombrada por imagens-lembrança que deixam nela rastros do passado memorial.

É assim desde antes das imagens técnicas e/ou das mídias (como se as hoje entende). É uma perspectiva complexa que vale, por exemplo, para a análise dos sentidos das pinturas rupestres e das pinturas e esculturas em igrejas medievais; vale também para a análise dos sentidos das imagens feitas a partir da Renascença para serem exibidas em museus e galerias; e vale para a análise dos sentidos das imagens do Instagram ou do YouTube quando se as produz, assiste (e usa) no computador ou no celular, por exemplo. É uma perspectiva útil e talvez necessária até para analisar os sentidos das imagens da caverna de Platão.

²⁴ Depois da literatura, a TV foi a mídia que mais levou em consideração um presumido leitor/espectador ideal quando criou a grade de programação matricial, décadas atrás.

Mas, se é fácil perceber a ingerência dessas molduras primeiras (a ambiência e o corpo/memória do espectador) quando se está comparando imagens distantes umas das outras no tempo histórico e no espaço físico e cultural em que foram produzidas e veiculadas, é (muito mais) difícil quando se comparam imagens contemporâneas de mídias contemporâneas, como é o caso aqui.

Reforça-se, assim, a necessidade de se conjecturar, por exemplo, sobre a produtividade de uma epistemologia clássica do cinema (expandida para o audiovisual *lato sensu*), da montagem técnica na significação dos conteúdos televisivos em si mesmos – autônomos e independentes – porquanto, ainda que seja decisiva, a montagem²⁵ *per se* não diz/explica tudo. Muitos montadores entenderam isso e passaram a incluir em sua prática a consideração das condições de recepção e, hipoteticamente, a subjetividade do espectador *a*, *b* ou *c*. Mas, também, muitos montadores não se deram conta disso, ou o ignoraram.

No monitoramento das moldurações praticadas na Internet para ofertar sentidos identitários de TV aos conteúdos televisivos assim declarados nos sítios escolhidos para a análise, percebeu-se haver muito mais fortuidade (acontecimento!) do que boa parte de nossas pesquisas consegue apreender para explicar o sucesso ou o fracasso de um empreendimento qualquer quando se trata da digitalização de conteúdos quaisquer em sítios quaisquer da Internet.

Ainda que se tenha insistido, a partir de Kilpp (2003), no algoritmo de TV como estando intimamente relacionado à moldura programação, é preciso reconhecer que essa sólida e decisiva moldura não é suficiente para concluir se os conteúdos televisivos sob o formato grade de programação ou de programação em fluxo veiculados nos sítios da Internet analisados se relacionam de fato à duração (atualizada) da mídia TV na Internet²⁶.

²⁵ Com muita propriedade, Eisenstein (2002) dizia que a vida é montagem, e que a função da arte é dar a ver tais montagens a partir das suas. E que o sucesso das invenções tecnológicas se relaciona à capacidade da ciência de montar a vida de outro jeito para que, como extensões humanas, os artefatos (ou meios) que inventamos sejam efetivos na resolução de nossos problemas como espécie. Somos uma espécie insuficientemente preparada biologicamente para o embate que travamos diariamente com a natureza (com vistas a melhor conhecê-la e a controlá-la a favor de nossa subsistência como espécie). Por outra via e por outras razões, segundo Benjamin (2012), há muito se vem criando uma segunda natureza (a tecnológica), a qual, entretanto, demanda outras abordagens para que seja mais bem entendida e controlada a favor de nossa subsistência.

²⁶ Como já se disse antes, a programação em fluxo dos conteúdos televisivos nos *sites* analisados só era bastante afim à programação em fluxo das TVs off-line quando se tratava de transmissões ao vivo ou em *streaming*, excetuando-se a montagem, nos fluxos, das unidades autônomas. Até o momento do monitoramento feito, apenas nas transmissões off-line todas elas eram partes da macroprogramação (a programação em fluxo). Na Internet, a tendência era manter as unidades não relacionadas ao conteúdo dos programas apartadas do fluxo.

Alternativamente, então, conjectura-se haver um outro estado, no qual nos situamos em trânsito, e que é transversal e ubíquo: o estado-vídeo. Assim proposto por Dubois (2004, p. 111), o “estado-vídeo é uma forma que pensa [...] O vídeo é, na verdade, essa maneira de pensar a imagem e o dispositivo, tudo em um. Qualquer imagem e qualquer dispositivo”. Ou seja, Dubois não pensa o vídeo como certo audiovisual de certa mídia, e sim como uma *forma* que pensa sobre quaisquer vídeos de quaisquer dispositivos.

A partir do que se autenticou no monitoramento efetivado, e considerando todas as referências teóricas apontadas no artigo, conclui-se que, talvez, mais do que problematizar a duração televisiva na Internet seja inevitável refletir sobre o que essa forma que pensa o audiovisual como estado da tecnocultura (estágio da técnica, estágio das relações entre produção e consumo etc.) tem a nos dizer sobre a televisão. E sobre outros meios audiovisuais. E sobre a experiência do mundo que é regulada pelas lógicas do estado-vídeo. E, finalmente, sobre os vídeos assistidos, nesse estado, em que os conteúdos ditos televisivos veiculados podem não ter sequer a ver com os conteúdos televisivos da mídia TV, porque se situam em outros campos do saber.

Referências

- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.
- _____. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. *Remediation*. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FIDALGO, A. *A biblioteca universal na sociedade de informação*. 1997. Disponível em: <<https://bit.ly/2s2obSw>>. Acesso em: 25 dez. 2016.
- FLUSSER, V. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GOFFMAN, E. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Nova York: Harper & Row, 1974.

HANSEN, M. *New philosophy for new media*. London: MIT Press, 2004.

IBM. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. San Francisco; Los Angeles: Wikimedia, [201-?]. Disponível em: <<https://bit.ly/2s1BX8J>>. Acesso em: 30 dez. 2016.

KILPP, S. *Ethicidadades televisivas*. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2003.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1999.

MCLUHAN, M.; FIORE, Q. *O meio são as mensagens: um inventário dos efeitos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1969.

MCLUHAN, M.; MCLUHAN, E. *Leyes de los medios: la nueva ciencia*. Ciudad de México: Alianza; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

NATIONAL AERONAUTICS AND SPACE ADMINISTRATION. Ustream: an IBM Company. [201-?]. Disponível em: <<https://bit.ly/1jPMYBu>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

submetido em: 22 nov. 2017 | aprovado em: 23 abr. 2018



A hora dos fornos e o cinema político italiano por volta de 1968¹

The hour of the furnaces and the Italian political cinema



Mariano Mestman²

¹ Artigo traduzido do italiano ao português por Fernando Seliprandy, doutor em História Social pela Universidade de São Paulo. Publicado originalmente em: *Imago*, Roma, n. 15, 2017, organizado por Ivelise Perniola e Luca Caminati (tradução do artigo em espanhol para o italiano de Riccardo Boglione).

² Agradeço a todas as pessoas entrevistadas. Também a Giovanni Spagnoletti e Pedro Armocida por terem me franqueado o acesso aos arquivos dos documentos inéditos da Mostra de Pesaro; a Claudio Olivieri e Antonio Medici pela cópia do registro de três minutos da Assembleia de Pesaro 68, conservada no Aamod; a Alberto Filippi pela cópia do filme *I dannati della terra* (*Os condenados da terra*).

Resumo: a IV Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro (Itália) foi um evento-chave no qual confluuiu o cinema político latino-americano. Em junho de 1968, entre os festivais de Cannes (maio) e Veneza (agosto-setembro) – sacudidos pelas revoltas do 1968 –, Pesaro também viveu dias agitados, convulsionados. Foi aí que *A hora dos fornos* (1966-1968), de Solanas e Getino, teve sua estreia internacional. Este artigo reconstrói os eventos de Pesaro a partir de documentos internos da Mostra, além de escritos e testemunhos de seus principais protagonistas italianos: Lino Micciché, Goffredo Fofi, Valentino Orsini, entre outros. Ao mesmo tempo, o texto revisita os vínculos prévios de Solanas e Getino com o cinema político italiano, bem como a inserção de *A hora dos fornos* no circuito do cinema militante daquele país.

Palavras-chave: Mostra do Novo Cinema de Pesaro; 1968; *A hora dos fornos*, Terceiro Cinema; cinema político.

Abstract: the Pesaro Film Festival (Italy) was a key event where Latin American political cinema converged. In June 1968, between the Cannes (May) and Venice (August-September) festivals – both shaken by the 1968's riots –, Pesaro also lived turbulent and convulsed days. It was then *The hour of the furnaces* (1968), by Solanas and Getino, had its international premiere. This paper reconstructs the events of Pesaro based on internal documents of the festival, besides writings and testimonies of its main Italian protagonists: Lino Micciché, Goffredo Fofi, Valentino Orsini, among others. At the same time, this essay reviews the previous connections of Solanas and Getino to Italian political cinema, as well as the introduction of *The hour of the furnaces* within the circuit of militant cinema in that country.

Keywords: Pesaro Film Festival; 1968; *The hour of the furnaces*; Third Cinema; political film.

Uma extensa bibliografia faz referência à influência do neorrealismo cinematográfico italiano sobre o chamado Novo Cinema Latino-Americano dos anos 1960. Entretanto, a realização de *La hora de los hornos* (*A hora dos fornos*, 1966-1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino, é evidentemente um caso bem distinto, que provavelmente implica uma influência inversa – isto é, do cinema político latino-americano sobre o europeu – ou pelo menos recíproca, na qual é patente um diálogo entre âmbitos políticos e cinematográficos³. Para o cinema latino-americano, os anos 1960 são um momento de renovação, quando se testemunha a formação de uma nova geração de jovens cineastas. Essa segunda geração (a de Glauber Rocha, Jorge Sanjinés, Miguel Littin, Fernando Solanas e tantos outros) experimentou novas linguagens e, em certos casos, recuperou uma tradição de montagem e de *agitprop* que estava distante das primeiras obras narrativas “realistas” dos neorrealistas italianos. Ela estava imbuída, antes, de demandas político-ideológicas de matiz terceiro-mundista, algo muito em voga naquele período. *A hora dos fornos* é um filme emblemático nesse sentido, seja por seu radicalismo ideológico ou por sua linguagem fílmica, a qual possui um amplo espectro de influências.

O filme argentino, com duração de mais de quatro horas, estrutura-se em três partes, cada uma se distinguindo por uma específica elaboração formal, por uma temática e por objetivos precisos. A primeira, “Neocolonialismo e violência” (90’), está concebida como um *filme-ensaio* no qual, ao longo de treze capítulos, o caráter neocolonial da dependência argentina e latino-americana é analisado. A segunda, “Ação para a liberação” (120’), subdivide-se em duas grandes partes: “Crônica do peronismo” e “Crônica da resistência”. Pensada como um *filme-ação* e dedicada ao proletariado peronista, essa parte consiste, respectivamente, em uma análise dos dez anos do governo peronista (1946-1955) e em uma reconstrução do período subsequente de lutas, conhecido como “Resistência peronista” (1956-). A terceira parte, “Violência e liberação” (45’), propõe-se como um estudo sobre o significado da violência e sua força revolucionária.

Desde o início, diversos críticos sublinharam o modo como o filme, em particular a primeira parte, conseguiu articular uma linguagem original condizente com seu projeto revolucionário. Na realidade, na construção daquela linguagem, além da influência da experiência publicitária precedente de Solanas, *A hora dos fornos* empregava uma grande quantidade de meios e técnicas cinematográficas (sequências

³Escrevi sobre esses dois momentos das relações entre os cinemas italiano e latino-americano em Mestman, 2011.

de noticiários, entrevistas e reportagens, material documental e reconstrução de cenas, fragmentos de outros filmes, fotos, cartelas, inserções gráficas, imagens congeladas, imagens publicitárias, efeitos de montagem, colagem), ao mesmo tempo que assimilava e reelaborava diversas influências cinematográficas⁴. Ataque direto ao espetáculo cinematográfico, em particular na sua versão hollywoodiana, a primeira parte inclui várias estratégias de combate à passividade do espectador, enquanto as partes sucessivas prosseguem com uma linha documentária mais clássica, embora exiba uma inovadora cadência reflexiva, que inclui testemunhos diretos e convida o espectador a refletir e extrair suas próprias conclusões para daí passar à ação. É com tal perspectiva que deve ser encarado o recurso aos estilemas do filme-ação, que influencia a própria estrutura do filme em diversos pontos. Por exemplo, na conclusão da “Crônica do peronismo”, algumas palavras escritas na tela escura declaram “Espaço aberto ao diálogo”, anunciando o momento em que o animador e o grupo militante, reunidos na projeção, devem organizar o debate, em um momento de excepcional intercâmbio com o público, para chegar à ação política. Voltaremos a esse ponto mais adiante.

Durante o próprio processo de realização do filme (1966-1968), os diretores começaram a incorporar um olhar para a classe operária peronista como sujeito fundamental da transformação revolucionária na Argentina, tal como ocorre com muitos intelectuais daqueles anos, os quais, influenciados pela chamada “esquerda nacional”, uniram-se ao peronismo. Se a segunda parte da obra desenvolve essa linha, no seu todo o filme se inscreve em uma perspectiva político-ideológica que combina um “revisionismo historiográfico”, os principais temas da “Tricontinental” de Havana e um terceiro-mundismo intransigente de tradição fanoniana. Contudo, embora este último aspecto estivesse em sintonia com uma parte importante da crítica e dos intelectuais italianos e europeus, a questão do peronismo e a figura de Perón não raro suscitaram reservas durante as apresentações internacionais do filme. Enquanto alguns entendiam esse ponto como expressão das “vias nacionais” (argentina, nesse caso) para se chegar à revolução, para outros ele era inaceitável, pois consideravam Perón próximo do fascismo europeu. Há exemplos desses posicionamentos políticos na Itália e no mundo.

⁴No que toca ao diálogo com o cinema italiano pós-neorrealista, por exemplo, vale lembrar o tratamento de alguns personagens da burguesia argentina em chave quase felliniana, ou os ecos da classe subproletária pasoliniana no retrato dos setores populares dos subúrbios de Buenos Aires. É evidente também a ligação crucial com *La battaglia di Algeri* (A batalha de Argel, 1966), de Gillo Pontecorvo, quanto ao discurso sobre o (neo)colonialismo e a violência revolucionária.

Antes da revolução de 1968

Uma conexão entre o cinema político italiano e *A hora dos fornos* (em suas origens) teve inicialmente como protagonista o diretor italiano Valentino Orsini, alguém que, perto da metade dos anos 1960, contatou Fernando Solanas e Octavio Getino em Buenos Aires para que estes participassem de um projeto de filme ambientado na Argentina. O cineasta italiano encontrava-se na Argentina entre 1964 e 1965, dado que então realizava um documentário industrial, de encomenda, relativo ao gasoduto Pico Truncado-Buenos Aires, construído por uma empresa italiana para o Ente Nazionale Idrocarburi (ENI). Foi nessa ocasião que pôde conhecer o ambiente político e intelectual de Buenos Aires e convocar alguns jovens ligados ao cinema para realizar *Los que mandan* (*Aqueles que mandam*), um filme ambientado às vésperas de um golpe militar, do tipo que sucedia habitualmente na Argentina. Foi então que Solanas e Getino se encontraram pela primeira vez e, próximo ao fim de 1965, depois que o projeto foi recusado pelo Instituto de Cine Argentino, começaram as filmagens de *A hora dos fornos*.

Apesar do malogro do projeto de *Los que mandan*, dele resultou a publicação de um roteiro, lançado em setembro de 1965, assinado por Orsini, Solanas, Getino, o diretor Fernando Arce, além dos críticos Agustín Mahieu e Horacio Verbitsky (este último autor de uma entrevista com Orsini em 1964 em Buenos Aires)⁵. Naquela época, Orsini trabalhava na Itália com os irmãos Taviani nos filmes *Un uomo da bruciare* (*Um homem a ser queimado*, 1962) e *I fuorilegge del matrimonio* (*Os fora da lei do casamento*, 1963). Daí provém o interesse da entrevista pela história política (a resistência) e artística (teatral, cineclubista) do cineasta italiano. Na reportagem, Orsini define seu cinema com os Taviani como algo distante das tendências “irracionalistas” de Antonioni, Fellini ou Bergman, das “experimentações formais” de Godard e do cinema social de Francesco Rosi, acusado de “renuncia[r] à poesia” e à “fantasia criativa” e de carecer de “imaginação artística” (VERBITSKY, 1964, p. 3-4). Embora Orsini recupere aspectos de todas essas tendências (em particular a última), naquele contexto ele se declara a favor de um cinema simultaneamente realista e poético, assumindo “uma atitude crítica (voltada a temas e personagens), uma distância, uma ironia que impede a identificação” (VERBITSKY, 1964, p. 3-4). Trata-se, em certo sentido, da perspectiva que caracterizava *Los que mandan*. Anos depois, Orsini recordará aquele encontro com o grupo argentino:

⁵VERBITSKY, 1964.

A nossa relação era muito próxima. Mas aquele com quem eu tive uma relação realmente próxima foi Solanas. Porque eu sentia que Solanas tinha um verdadeiro temperamento para o cinema [...]. Naquele período, eu estava trabalhando para um consórcio que, na prática, tinha o contrato de construção do gasoduto. Mas eu tinha muito tempo livre e ficava por longos períodos em Buenos Aires. Com isso, claro, eu podia me dedicar às relações com eles. Na Itália, discutia-se muitíssimo o cinema político. E cinema político – particularmente como nós o discutíamos na Europa, ou melhor, ao menos nós das vanguardas europeias – significava um cinema político que colocasse também em discussão a linguagem cinematográfica. Que não desse atenção apenas à história, aos acontecimentos, mas também aos modos e códigos com os quais se narra [...]. Então, na sequência dessas discussões, eu lancei a ideia de convidar o grupo para tentar fazer um filme de caráter político. E um filme que seria dividido em duas partes: uma primeira que devia ser uma análise do poder na Argentina, onde já se sentia no ar a presença de um golpe por parte dos militares; e uma segunda parte, que devia incluir os modos de reagir para contestar um evento desse tipo. Ou seja, era praticamente um filme-ensaio [...]. Havia um pré-roteiro da primeira parte, a segunda ainda precisava ser criada do zero, até porque era a mais difícil [...]. Eles é que faziam tudo. Eu discutia com eles e depois eles elaboravam a redação. (informação verbal)⁶.

Chama atenção que a historiografia quase não tenha mencionado esse vínculo precoce que está na origem do encontro entre Solanas e Getino e que durará até a estreia mundial do filme na Itália, na IV Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro de 1968⁷. Nesse sentido, o roteiro publicado de *Los que mandan* contém elementos recuperados mais tarde – ainda que indiretamente – em *A horas dos fornos e I dannati della terra* (*Os condenados da terra*, 1969), o filme de ficção de teor testemunhal que Orsini e Alberto Filippi estavam realizando nos mesmos anos. Às vésperas da Mostra de Pesaro, Orsini colocará os argentinos em contato com Giuliani De Negri, proprietário da Ager Film e produtor dos Taviani, para finalizar a edição de *A hora dos fornos* em Roma, entre abril e maio de 1968. Orsini e Filippi chegam a disponibilizar para os argentinos filmagens feitas anteriormente, rodadas nas zonas liberadas pela guerrilha do Partido Africano pela Independência da Guiné e de Cabo Verde, na Guiné-Bissau, a serem inseridas

⁶Entrevista concedida ao autor em Roma, 2000.

⁷A tal ponto que, no questionário que a Mostra solicita aos cineastas participantes, na pergunta sobre os autores estrangeiros que mais lhe interessavam, entre os europeus, Solanas só menciona Godard (algo óbvio) e Orsini (“o autor que mais contribui para uma problemática ideológico-revolucionária”, dizia Solanas). (SOLANAS, 1968, p. 5).

na terceira parte do filme argentino. Em janeiro do ano seguinte, Solanas incluirá os italianos no projeto – no fim não concretizado – de um filme coletivo de título *Por mucho Vietnam (Por muito Vietnã)*, o qual se propunha a “dar testemunho das novas forças revolucionárias hoje convergentes, desde a luta do Terceiro Mundo até à dos movimentos revolucionários europeus e estadunidenses”, conforme explicita em carta endereçada a Alfredo Guevara em 10 de janeiro de 1969 (GUEVARA, 2008, p. 182).

Provavelmente a coisa mais interessante dessa relação entre os argentinos e Orsini seja o diálogo, inclusive em nível textual, entre *A hora dos fornos* e *Os condenados da terra*. Embora o filme italiano geralmente traga a data de 1969, a produção se inicia bem antes disso⁸. Sua montagem foi também finalizada na sede da Ager Film, quase simultaneamente à de *A hora dos fornos* e em uma moviola ao lado daquela usada pelos argentinos nas semanas precedentes a Pesaro 68. A sede da produtora de De Negri foi um espaço de encontro e convivência para os diretores italianos e argentinos. Mesmo que se trate de um documentário e de um filme de ficção, para usar uma distinção clássica, quando se observa com atenção, junto à ideologia terceiro-mundista, guevarista e fanoniana em comum⁹, ambos os filmes compartilham elementos ideológicos e formais: um uso semelhante dos intertítulos, de cartelas sobre a violência, de *flashes* sobre a tela escura, incluindo uma exortação à ação política do espectador, algo pouco usual àquela altura.

Naqueles anos, Orsini era um “comunista sem carteirainha”: “Naturalmente eu não estava de acordo com as linhas políticas do partido”, relembra (informação verbal)¹⁰. Em certo sentido, assim como Filippi, ele aderiu a uma nova esquerda mais terceiro-mundista do que operária e estudantil. Seguramente o seu conhecimento e seu interesse pelos grupos insurgentes latino-americanos se devem, em boa medida, à relação com Filippi, que havia iniciado sua militância na luta estudantil contra a ditadura do general Pérez Jiménez na Venezuela. Filippi, além disso, nos anos do trabalho coletivo, era representante da Frente de Liberação Nacional da Venezuela

⁸Uma primeira edição (parcial) do filme foi projetada a Alfredo Guevara, diretor do Icaic, em dezembro de 1967, às vésperas do célebre Congresso Cultural de Havana (Cuba). A estreia do filme completo na Itália ocorreu no contrafestival organizado como protesto contra o Festival de Veneza, em setembro de 1968.

⁹Federica Colleoni escreveu um importante artigo sobre a influência de Fanon na obra de Orsini, em particular em *Os condenados da terra* (COLLEONI, 2014). Três meses depois de Pesaro 68, entrevistado por *Cine al día* (ARISTARCO, 1968), Aristarco referiu-se a *Os condenados da terra* como o “filme ideologicamente mais avançado entre os realizados na Itália nos últimos anos”. Sua revista *Cinema Nuovo* – para além de algumas observações críticas – irá considerar *A hora dos fornos* como “o filme mais importante da Mostra de Pesaro” (CORBUCCI, 1968), dedicando-lhe depois outro longo artigo de Adelio Ferrero, no qual o filme é caracterizado como “uma grande lição de honestidade política e de correção socialista” (FERRERO, 1969).

¹⁰Entrevista concedida ao autor em Roma, 2000.

na Europa, bem como dirigia, desde 1967, a seção latino-americana do Instituto para o Estudo da Sociedade Contemporânea, em Roma.

Contudo, Orsini repudiava a figura de Perón – legitimada, por sua vez, em *A hora dos fornos* –, ainda que reconhecesse a complexidade do peronismo e as forças operárias no interior desse movimento político. Por conseguinte, ele reivindicava o filme de Solanas e Getino como uma expressão político-cultural terceiro-mundista em sintonia com aquele momento histórico, e criticava a esquerda comunista internacional por sua falta de compreensão das singularidades do processo argentino e dos movimentos revolucionários do sul do mundo. Orsini relembra:

Era preciso explicar [na Itália] que o Partido Comunista Argentino tinha o pecado original de haver se posicionado contra Perón, razão pela qual havia perdido o contato com as massas; que o peronismo era feito de várias almas, que havia uma alma sinceramente sindicalista e de esquerda [...]. Aos poucos, essa ideia foi sendo aceita, e o foi sobretudo graças ao filme de Solanas. (informação verbal)¹¹.

Nesse sentido, em um vasto texto de análise político-cultural das três partes do filme intitulado *L'ora dei forni: appunti su una metodologia di cinema rivoluzionario nel Terzo Mondo*, Alberto Filippi (1968) assinalou a complexidade ideológica, linguística e espetacular do filme. Definiu-o como um “manifesto, um programa de trabalho e um divisor de águas de extraordinária importância” (FILIPPI, 1968), referindo-se ao papel do intelectual na luta de liberação (tema-chave de *Os condenados da terra* e, como veremos, das discussões de Pesaro 68) e ao problema de como conceber a violência política e a violência cotidiana, a violência legal e a ilegal, a do opressor e a do oprimido, tanto na Argentina quanto no resto do Terceiro Mundo e na Europa. Além de detalhar os mecanismos linguístico-estilísticos do filme na construção de uma “pedagogia anticolonial”, Filippi debruçava-se sobre a questão do peronismo como força operária, nacionalista e anti-imperialista. Mesmo fazendo ressalvas menores sobre a ausência, no filme, de certos esclarecimentos, o autor reconhecia a importância da crítica que a obra dirigia tanto ao papel histórico e contemporâneo do Partido Comunista Argentino, incluindo os demais partidos comunistas latino-americanos, quanto aos erros do peronismo. Filippi enfatizava não apenas estas últimas críticas, mas também o trabalho desenvolvido na segunda parte do filme por meio de cartas e entrevistas com dirigentes da Resistência peronista (iniciada depois da queda de Perón, em 1955), lido como

¹¹ Entrevista concedida ao autor em Roma, 2000.

“recurso à memória popular cotidiana e coletiva” (FILIPPI, 1968) da classe operária, cujo objetivo era construir uma alternativa revolucionária naquele momento histórico¹².

Trata-se de uma espécie de aceitação da proposta política do filme argentino, qual seja, a opção operária peronista articulada em chave fanoniano-guevarista, uma visão que, de distintos modos e com perspectivas diferentes, era compartilhada naqueles anos por diversos cineastas e críticos italianos. No entanto, houve quem questionasse abertamente a posição política do grupo Cine Liberación, bem como aqueles que ponderavam os limites da linguagem fílmica. Em um período de busca por uma linguagem “apropriada” para o cinema político-militante, Adriano Aprà e Gianni Menon (1969) realizaram uma longa entrevista com Orsini para *Cinema e Film* acerca de *Os condenados da terra*. Coerentemente com a linha da revista¹³, os entrevistadores começam apontando que *Os condenados da terra* “é um dos primeiros filmes em que a política é vista como um sujeito, e não como um objeto”, um filme político, mas “sobre um indivíduo que tem entre seus problemas pessoais a política, que vive a política como dimensão subjetiva” (APRÀ; MENON, 1969). E, seguindo essa ótica, o fim da entrevista se volta para uma discussão entre os entrevistadores e Orsini sobre os limites de um filme como *A hora dos fornos*, o qual caracterizam como “unidimensional, assertivo, panfletário, com técnica publicitária”, considerando-o limitado, negativo, “nem mais nem menos que certos filmes populistas do neorealismo italiano” (APRÀ; MENON, 1969). Diante de tais objeções, Orsini defende abertamente Solanas e o filme argentino, definindo-o como um filme “oportuno, preciso” (APRÀ; MENON, 1969) e declarando que os traços que, na Europa, podem ser lidos como “simplificações”, não o são na América do Sul. Orsini reabilita *A hora dos fornos* como “a primeira aproximação que um intelectual faz com a classe de forma direta, sem mediações”, e continua:

Solanas faz um discurso exclusivamente político, que é o tipo de abordagem mais imediata, mais legível, porque este é o tipo de discurso que o sindicato peronista, que o operário da fábrica quer escutar, porque não é forçado a enfrentar uma série de referências propostas, ao contrário, pelo espetáculo de [Glauber] Rocha. (APRÀ; MENON, 1969).

¹² Filippi (1968) sublinha o impacto da imagem do rosto de Che Guevara morto que Solanas havia inserido no final da primeira parte. Anos depois, ele escreveu um ensaio justamente sobre o mito do Che e a utopia guevarista, no qual recorda e discute a importância da figura e do pensamento de Guevara junto à esquerda europeia desde fins de 1967, retornando inclusive ao filme argentino (FILIPPI, 2007). Cf. também: Mestman, 2014.

¹³ Gian Piero Brunetta (1998) caracterizou *Cinema e Film* como uma revista que “recusa programaticamente qualquer apoio de tipo historicista à obra, que olha com desconfiança as análises temáticas e privilegia o momento da fruição e da valorização do caráter cinematográfico dos procedimentos”.

Ainda que Orsini admirasse o Cinema Novo brasileiro e Glauber Rocha, aqui ele se referia à dimensão de intervenção política direta do filme de Solanas. De fato, essa contraposição entre Solanas e Glauber Rocha está presente em numerosos debates europeus daqueles anos sobre o cinema latino-americano¹⁴.

Antes dessa polêmica sobre o filme de Solanas, a revista *Cinema e Film* havia dedicado uma seção de seu número anterior, organizada por Adriano Aprà e Piero Spila, à análise da Mostra de Pesaro – sobre a qual voltaremos em breve (SPILA, 1968). Em seu texto, Spila havia atacado duramente *A hora dos fornos*, acusando o filme de representar um modelo equivocado de cinema político: “acúmulo de equívocos ideológicos e estéticos, internos e externos”; “um processo de autor que permanece arbitrário [porque] quando chantageia ideologicamente, comove emotivamente”; “uma hipótese de politização de uma realidade fílmica, emotiva e apriorística que, porém, falta ser racionalizada” (SPILA, 1968).

Pouco tempo depois, Solanas responderá, nas páginas da revista *Ombre Rosse*, com igual veemência: “*Cinema e Film*, a revista de Aprà, diz um monte de imbecilidades [...]. Eles têm o olhar da Via Veneto; de quatro casas romanas [...]. Se fizemos um esforço tão grande, não foi exatamente para figurar nas páginas de uma excelsa e pura revista europeia de cinema” (ARLORIO et al., 1969, p. 11)¹⁵. Ao contrário, o objetivo de Solanas, assim como o impacto do filme, era político.

Essa resposta de Solanas está incluída em uma longa entrevista feita pela revista *Ombre Rosse*, originária de Turim e dirigida por Goffredo Fofi, alguém que naquele momento estava interessado no filme argentino e nas ideias de seu autor. Em um número prévio de *Ombre Rosse*, lançado depois da Mostra de Pesaro, Fofi começa seu artigo intitulado “Solanas e o cinema didático: muitos Vietnãs” com um elogio direto do filme, associado aos materiais que a própria revista e o movimento estudantil (movimento studentesco) haviam apresentado no referido festival (e sobre o qual logo retornaremos):

Análise e proposta, lê-se nos nossos documentos sobre o “cinema a serviço da revolução”, e eis que surge, na grande

¹⁴ *Cinema e Film* foi fundada por um grupo de jovens que rompeu com a *Filmercritica*. Em 1972, *Filmercritica* organizou uma mesa redonda com Renzo Rossellini (entre outros) na qual se repetirá uma contraposição similar. Rossellini afirmava que a realidade do Terceiro Mundo tinha necessidade de uma “expressão direta” que “documentasse a luta”. Ciriaco Tiso (da equipe da revista), pelo contrário, questionava essa “espécie de fetichismo da câmera portátil”, pois isso relegava o realizador/criador a um segundo plano. Também nesse caso, a contraposição principal se dava entre Solanas e Glauber Rocha (“contrainformação” versus “novas poéticas”). Tiso rejeitava, em *A hora dos fornos*, a centralidade da “visceralidade”, da passionalidade e da irracionalidade, do sentimentalismo e, obviamente, a exaltação do peronismo, que “é puro fascismo”, como afirmava (TISO, 1972).

¹⁵ Um estudo sobre ambas as revistas, com ensaios críticos e notas, é o de Volpi, Rossi e Chessa (2013).

confusão de Pesaro, o primeiro filme político que sabe deixar de lado os dilemas estéticos para se valer de um método marxista de análise e proposta (busca ativa de uma objetividade revolucionária, a da luta de classes, contra todas as deformações e evasões burguesas). (FOFI, 1968, p. 10).

Depois de uma breve análise do filme – lido com precisão na dialética de suas três partes e em seu interesse pela classe operária peronista como protagonista da revolução na situação específica argentina e como “motor da mudança possível” (FOFI, 1968), seus limites e o apelo final à violência como força de liberação –, Fofi reconhece: “Em suma: é o filme teorizado por nós em nossos documentos, como método e como forma” (FOFI, 1968). E, a despeito de algumas reservas, de certas lacunas atribuíveis ao filme, o autor o reconhece como “nosso” e afirma:

coloca-se agora, cada vez com mais urgência, a necessidade de um cinema desse gênero também entre nós, ou melhor, de um filme que, como o faz *A hora dos fornos* para o “Terceiro Mundo”, explique e proponha àqueles que deverão ser os protagonistas da revolução aqui, o mundo da sociedade do capitalismo complexo onde nós atuamos, e que busque com eles as vias revolucionárias necessárias e possíveis. (FOFI, 1968, p. 12).

Como se sabe, alguns anos depois, Goffredo Fofi se distanciará das derivas “leninistas” de 1968 e dos grupos sectários que proliferaram nos anos 1970¹⁶. Chegado esse momento, ele tomará distância até mesmo do filme de Solanas:

Pino Solanas estava sempre por perto, eu o levei a alguns lugares, outros o levaram a outros, nós estávamos absolutamente entusiasmados com *A hora dos fornos* [...]. As pessoas se entusiasmavam por qualquer coisa que dissesse revolução, revolução, pois os estudantes eram muito burgueses e pequeno-burgueses, em suma, um ideologismo carregado. [O peronismo talvez] fosse considerado uma via nacional. Sim, e logo nos demos conta de que era uma outra fraude da história. [Mas, naqueles anos,] substancialmente, nós gostávamos dele.

¹⁶“A primeira dúvida sobre os efeitos de 1968 surge então em mim da explosão da contestação dentro das categorias e escolas dos artistas, nas academias e nos festivais. O aspecto corporativo, as lutas de grupos e daqueles que ‘ficaram de fora’ contra os estabelecidos [...], a falta de escrúpulo com que certos presunçosos se reciclavam como revolucionários, isso me fez temer pelo que 1968 poderia ter desencadeado na nossa sociedade. Mais tarde vieram as lutas entre os novos partidecos, o culto ressuscitado da violência e a militarização progressiva das ‘forças da ordem’, e tudo isso enquanto novas parcelas da sociedade pareciam, ao contrário, ter aprendido alguma coisa com o 1968 dos estudantes, começando pelos operários.” (FOFI, 1998, p. 10). Cf. também, do mesmo autor, o capítulo “Lontano dal cinema” (FOFI, 1999) e o capítulo “Cinema militante e cinema-verità” (FOFI, 1985).

Eu escrevi uma crítica entusiasmada de *A hora dos fornos*, lembro-me que o Italo Calvino depois zombou de mim por uma semana. Eu tinha exagerado. (informação verbal)¹⁷.

Pesaro, junho de 1968

Os acontecimentos da Mostra de Pesaro de 1968 são bastante conhecidos, mas é importante voltar a eles por constituírem um cenário crucial, radical ainda que confuso, que explica a penetração do filme argentino na Itália e no mundo. Ao mesmo tempo, eles permitem introduzir na nossa história outro protagonista da conexão entre *A hora dos fornos* e o cinema político italiano: Lino Micciché, o diretor da Mostra.

Uma cena se repete nos relatos da estreia internacional de *A hora dos fornos* em Pesaro: os espectadores, depois da projeção da primeira parte, movidos por sua força expressiva, interpelados pelo rosto em primeiríssimo plano do cadáver de Che Guevara na tela, musicalmente realçado por um ritmo percussivo ensurdecedor, levantam-se gritando e carregam nos ombros o diretor do filme. Os testemunhos tendem a associar essa cena com a agitação de 1968 pelas ruas de Pesaro e a afluência dos espectadores para uma manifestação que terminou em confrontos com grupos fascistas e a polícia, com a prisão de militantes e cineastas. “Todo espectador é um covarde ou um traidor”: esta frase de Frantz Fanon estava escrita em um cartaz afixado sob a tela durante a projeção. O filme se transformou em um *ato* político, como desejavam seus diretores a cada projeção, e tal como eles teorizariam pouco tempo depois com a ideia de filme-ação, característica do cinema militante – o qual, segundo eles, era a categoria mais avançada do Terceiro Cinema.

Alguns dias antes, o prestigioso Festival de Cannes fora ocupado por críticos, cineastas e estudantes, tendo sido encerrado sem premiações em 19 de maio, ao mesmo tempo que nascia em Paris os “Estados Gerais do Cinema Francês”. Entre Cannes (maio) e Veneza (agosto-setembro), Pesaro (junho) se situava em uma posição especial. Naquele contexto, a direção da Mostra, com Micciché no comando, havia instituído a “autocontestação”, proclamando que também os festivais se encontravam em uma crise histórica. Na abertura do evento, uma Assembleia Permanente decidiu rever a própria estrutura organizativa, ampliando seus critérios operativos no sentido de uma “autogestão” em colaboração com grupos culturais, artísticos e políticos, além

¹⁷Entrevista concedida ao autor em Roma, 2000.

de estender as projeções para o circuito urbano e zonas operárias suburbanas, onde *A hora dos fornos* foi projetado, junto de outros filmes.

O crítico espanhol Fernando Lara publicou uma crônica exaustiva dos eventos de Pesaro, dia a dia. Lara mencionou a referida coincidência, em 4 de junho, entre uma manifestação política do 1968 no centro da cidade e a projeção da primeira parte de *A hora dos fornos* na Mostra, a poucos quarteirões de distância, e fez alusão inclusive às provocações dos grupos de extrema direita italianos contra os espectadores do festival: em resposta ao recrudescimento do ambiente causado pelas provocações neofascistas nos bares da cidade onde se reuniam os espectadores da Mostra, sobretudo na noite entre 6 e 7 de junho, a assembleia do festival decidiu, como “ato revolucionário”, projetar novamente o filme argentino, na sessão vespertina, dessa vez na íntegra, com suas três partes. Lara escreve: “O filme se converteu na bandeira da competição, no ponto de referência de todos os encontros, de todos os comentários, desde que foi projetada sua primeira parte na terça-feira passada” (LARA, 1968). Similar protagonismo do filme argentino surge também nas recordações de Lino Micciché: “Solanas e Getino vieram aqui só por um mês para finalizar o filme, e depois seguiram para Pesaro, onde foram os protagonistas do debate” (informação verbal)¹⁸.

Por sua vez, Valentino Orsini e Goffredo Fofi foram duas das principais referências dessas agitadas jornadas, embora, em certo sentido, em posições opostas. Fofi e outros redatores de *Ombre Rosse*, junto dos ativistas do movimento estudantil, foram os que deram início à contestação anti-institucional. Vale a pena ler com atenção os documentos redigidos por eles, “Cultura a serviço da revolução” e “Centro-esquerda ampliada”, de junho de 1968. Com posicionamentos radicais sobre a conjuntura, esses documentos criticavam duramente o sistema político dominante (da Democracia Cristã, mas também da oposição da “esquerda oficial”) por sua capacidade de neutralizar a intervenção dos intelectuais de esquerda, não apenas os relegando a uma zona especializada – isto é, a cultura, o cinema –, mas ainda ao lhes garantir um “ginásio para exercícios inofensivos que ofereçam a ilusão de uma pseudoautonomia, alibi subjetivo para sua efetiva integração”. É nessa linha que a *Ombre Rosse* e o movimento estudantil interpretavam criticamente a função do Festival de Pesaro e sua identidade de centro-esquerda, incluindo o papel de Micciché (“crítico oficial do PSU”): tudo fazia parte de uma política cultural baseada em uma série de “grandes mistificações”. Entre elas, a reivindicação de

¹⁸Entrevista concedida ao autor em Roma, 2000.

“liberdade cultural” encabeçada pela categoria dos intelectuais, a qual na verdade seria “claramente uma ilusão” na sociedade burguesa, alcançável apenas em uma sociedade “autenticamente socialista” (o que não era o caso da URSS). Seguindo essa linha de análise, a história de Pesaro, nas edições compreendidas entre 1965 e 1967, era criticada como uma “variante cultural da própria ideologia burguesa” na qual se verificava “a aplicação de análises puramente linguísticas ou de impulsos sentimentalistas mistificantes”. Tal caracterização da história de Pesaro estendeu-se à adoção de uma posição contestatória também durante a edição de 1968.

O segundo documento, “Centro-esquerda ampliada”, colocava em discussão a operação cultural da aliança entre críticos e cineastas presentes em Pesaro com o fim de cooptar e integrar o movimento que havia iniciado a contestação. A “autocontestação” proposta pelas próprias autoridades do festival era lida nessa chave. Frente a um movimento estudantil que “demonstrou ser, mais uma vez, a única força em condições de elaborar novas propostas e traduzi-las em ações”, no documento se afirmava que a “cultura de esquerda” (manifesta na Mostra de Pesaro) “não foi capaz de fazer qualquer tentativa de atualização efetiva” e “procurou manter a unidade a todo custo [...] por temor de perder o papel de mediadora cultural de interesses burgueses e instrumento para o álibi coexistencial”.

Em mais de uma ocasião, Fofi insistiu quanto ao alcance das posturas radicais de *Ombre Rosse* e do movimento estudantil contra críticos e cineastas pertencentes a uma esquerda socialista ou comunista – no fim das contas, “social-democrata”, “oportunista” e “corporativista” – e sobre seus interesses no mundo do cinema (FOFI, 1971). Poucos dias depois do Festival, no número 35 de *Quaderni Piacentini* (julho de 1968), Fofi recuperou e comentou esses documentos (FOFI, 1977), desdobrando uma contraposição explícita entre a “cultura de esquerda” do PCI, da Associação Nacional Autores Cinematográficos (Anac) e dos outros grupos, detalhando ainda as ações dos grupos do movimento estudantil durante as jornadas de Pesaro e as razões de seu abandono final da assembleia em sinal de protesto contra as medidas que o festival e sua direção tinham em mente.

Sem renegar suas posições, em textos posteriores Fofi propôs releituras atenuadas daquelas jornadas, mas em todo caso críticas quanto aos partidos da esquerda tradicional italiana daqueles anos, incluindo seus cineastas. Anos depois, ele recordaria:

Em Pesaro, ocorreu a destruição, capitaneada por nós, então, a destruição do único festival de esquerda que existia na Europa. De um modo talvez irrefletido... isso nós

compreendemos só depois. Mas um pouco sabíamos que era isso. Nós dizíamos: há o cinema do sistema, há o cinema da butique. (informação verbal)¹⁹.

Outros pontos de vista e recordações das jornadas de Pesaro apresentam perspectivas diferentes e trazem dados importantes sobre todas essas disputas. Mino Argentieri, por exemplo, fazia parte naqueles anos da comissão diretiva da Mostra e, desde 1964, era o responsável pela comissão de cinema do PCI. Logo, ele atuava no sentido oposto ao da “contestação” do movimento estudantil. Argentieri deu um detalhado testemunho sobre a revolta inicial e o acordo alcançado pela comissão diretiva da Mostra com uma parte dos manifestantes, no sentido de manter as projeções paralelamente à assembleia, bem como sobre a solicitação feita ao Partido Comunista de Roma para que dirigentes estudantis fiéis ao partido fossem infiltrados entre os manifestantes na assembleia de modo a acalmar os ânimos²⁰.

No que toca ao lugar do filme argentino e, em geral, do cinema latino-americano, é interessante observar que, no contexto da Mostra, *Ombre Rosse* e o movimento estudantil reconheciam “um único interlocutor válido: a delegação latino-americana”, entendendo “a necessidade política [dessa delegação] de não romper totalmente com a ‘cultura de esquerda burguesa’ no atual momento”. Não é casual, nesse sentido, a sintonia entre o documento “Cultura a serviço da revolução” e as ideias que Solanas levava consigo a Pesaro. De fato, o documento italiano citava dois parágrafos do texto de apresentação de *A hora dos fornos* em Pesaro (datado de maio de 1968, e certamente circulando em versão mimeografada naqueles dias) relativos à capacidade da cultura oficial, a cultura do sistema, de digerir e absorver qualquer crítica ou atividade que não servisse à luta de liberação nacional²¹. Outras partes do documento também dialogavam com as ideias de Solanas em Pesaro. Embora algumas delas fossem típicas da época, ainda assim é interessante observar temas comuns entre os textos do grupo Cine Liberación e os de *Ombre Rosse* e do movimento estudantil: o cinema como ato político; as intervenções cinematográficas possíveis “dentro” e “fora” do sistema; o cinema de agressão e de desmistificação; o cinema como expressão de um coletivo de militantes que intervém no processo revolucionário.

¹⁹ Entrevista concedida ao autor em Roma, 2000.

²⁰ Conversa entre Argentieri e Antonio Medici (ARGENTIERI, 2001).

²¹ Fofi (1977) também recuperava essa citação no artigo já mencionado de *Quaderni Piacentini*, no qual se referia a *A hora dos fornos* como um “filme politicamente exemplar”.

Ao mesmo tempo, havia outros atores-chave da cena de Pesaro que estavam na órbita do filme argentino, justamente aqueles criticados por *Ombre Rosse* e pelo movimento estudantil, que tentavam negociar a não suspensão da Mostra, tais como Micciché ou Orsini. Nesse sentido, Orsini e Filippi faziam parte de um grupo de cineastas de esquerda que propunha converter o evento em uma “Mostra por um cinema livre e de oposição” disposta a confrontar a Mostra de Veneza, que ocorreria algumas semanas depois²².

Presidente da nova assembleia na qual a Mostra acabou se convertendo, preso na já aludida manifestação de rua, Orsini, junto de seu grupo e agregando os latino-americanos e as autoridades, conseguiu evitar que a Mostra fosse suspensa, como acontecera em Cannes. Pesaro era uma janela fundamental para a exibição dos filmes produzidos na América Latina e no mundo, coisa que o próprio movimento estudantil reconhecia, como já vimos. Solanas e os cineastas latino-americanos, compartilhando em princípio e se solidarizando com o espírito de protesto, não deixavam de pressionar as autoridades para que o evento, consideradas as modificações propostas, pudesse ainda assim ocorrer.

O artigo de Julio García Espinosa publicado em um número de *Cine Cubano* é eloquente quanto ao posicionamento dos cubanos e dos latino-americanos (ESPINOSA, 1968)²³. Orsini, por sua vez, lembraria sua própria posição, em última instância, contrária à sabotagem do festival:

Em Pesaro havia uma grande confusão, um movimento estudantil que, naturalmente, queria abortar tudo, e nós conseguimos abortar esta sabotagem, demonstrando que o festival era importantíssimo para os amigos latino-americanos, era importante do ponto de vista político [...]. O problema era Veneza, era Cannes, e não Pesaro. (informação verbal)²⁴.

Bruno Torri, à época secretário-geral da Mostra, recorda:

Pode-se dizer que Pesaro, diferentemente de Veneza e de outras manifestações, não foi contestada de todo exatamente porque os cineastas latino-americanos – e havia tantos naquela ocasião – quiseram defender a mostra dizendo “não,

²² Esse documento é assinado também por Pio Baldelli. Filippi e Baldelli dirigiram mais tarde a revista *Cinema e Rivoluzione* (1970-1971). Em seu primeiro número, serão incluídos documentos do cinema latino-americano, como “Rumo a um Terceiro Cinema”, de Solanas e Getino.

²³ Cf. também a “Declaração do cinema latino-americano em Pesaro” (PESARO 68, 1968, p. 84).

²⁴ Entrevista concedida ao autor em Roma, 2000.

esta é uma mostra de vanguarda, politicamente engajada, que para nós, cineastas latino-americanos, é muito importante. (informação verbal)²⁵.

Torri relembra que, nos dias anteriores à abertura, a direção da Mostra se reunira em Roma com o cubano Julio García Espinosa e com Solanas, entre outros. O diretor argentino Fernando Birri, que então residia na capital italiana e era um habitual frequentador da Mostra, também se recorda de uma reunião na sua casa com Micciché e vários latino-americanos, às vésperas da abertura, organizada justamente para discutir a situação (informação verbal)²⁶. Em uma entrevista concedida a Micciché para a revista *Cinema 60* em 1970, Solanas lembraria:

Eu vivi [...] aquela que foi a expressão mais forte da contestação nos festivais: a de Pesaro [...]. Foi bastante espontaneísta e confusa [...]. Nós todos ficamos um pouco perplexos com uma contestação tão violenta e frontal contra um festival avançado como aquele [...]. O qual, repito, era o único, ou um dos pouquíssimos, a dar tanto espaço para as cinematografias mais avançadas; e que, particularmente no que diz respeito ao cinema latino-americano, havia demonstrado, por meio de seu Comitê Organizador, uma abertura, um interesse e uma predisposição que, até aquele momento, nenhum outro festival jamais havia tido. (MICCICHÉ, 1970, p. 19).

Pesaro 68 foi, então, um evento-chave para a recepção de *A hora dos fornos* em âmbito internacional, bem como para seu impulso em uma zona específica do chamado circuito alternativo.

O circuito militante

O filme argentino, sobretudo a primeira parte, a mais projetada, teve um forte impacto mesmo entre os cineastas da esquerda italiana, os quais, cada qual a seu modo, transitavam nas organizações – ou pelo menos em sua órbita – não apenas da *nova esquerda*, mas também da política cultural socialista ou comunista. A certa altura, o filme foi incluído no catálogo da Associação Recreativa e Cultural Italiana (Arci). Já em 1968, *A hora dos fornos* aparece como referência explícita – feita por Gianni Toti – de opção fílmico-política no diálogo entre cineastas e jovens militantes acerca das formas do novo cinema político no primeiro *Cinegiornale libero*

²⁵ Entrevista concedida ao autor em Roma, 2000.

²⁶ Entrevista de Fernando Birri concedida ao autor em Roma, 2008.

de Cesare Zavattini. Ao mesmo tempo, o filme foi celebrado por outros militantes atuantes no cinema, tais como Ugo Gregoretti e Ansano Giannarelli. Inclusive, em uma parte de *Sierra Maestra*, o filme de ficção de 1969 de Giannarelli realizado com Fernando Birri, este último, no papel de um guerrilheiro latino-americano, evocava explicitamente a frase “todo espectador é um covarde ou um traidor” de Frantz Fanon, remetendo à sua citação no filme de Solanas. Esse apelo ao espectador foi um dos elementos do filme mais destacados pela crítica italiana e mundial.

O objetivo era converter o espectador tradicional em *ator* do processo político pela via do debate, realizado durante ou depois da projeção, ao qual se seguiria a ação. Com efeito, em determinados pontos da segunda e terceira partes, o filme se interrompia e a voz *over* ou as legendas convidavam a um “diálogo” com os espectadores. Como já ficou dito, uma convocação similar do espectador está no final de *Os condenados da terra*, de Orsini e Filippi. Anos depois, Goffredo Fofi associará essas ideias sobre a “participação direta do espectador na criação prática do filme, a abolição da distância e da separação entre autor e espectador” com as teorizações posteriores acerca do videoteipe e das rádios livres que, nos anos 1970 e inícios dos 1980, proliferaram na Itália (FOFI, 1985, p. 215).

Na Mostra de Pesaro, Micciché programou a projeção de *A hora dos fornos* no circuito dos bairros populares articulado pelo festival. Fofi, por sua vez, acompanhou Solanas a Trento para a apresentação do filme na universidade ocupada pelos estudantes, além de outras universidades no norte da Itália (informação verbal)²⁷. Em fevereiro de 1969, o influente Coletivo Cinema Militante (CCM) projetou todas as três partes do filme em Torino, com a presença do cineasta argentino. Houve projeções ainda na Perúgia e em Milão. Nos anos seguintes, um dos grupos que incluiu com frequência o filme em suas projeções foi o Centro Documentação Cinema e Luta de Classe, coordenado por Vico Codella. Esse grupo nascera de uma divisão interna do núcleo romano do Coletivo Cinema Militante e, por algum tempo, trabalhou em colaboração com a produtora San Diego Cinematográfica, de Renzo Rossellini²⁸. Codella relembra que, entre os filmes estrangeiros que eram exibidos, *A hora dos fornos* era um dos mais projetados porque se prestava bem à organização

²⁷ Entrevista concedida ao autor em Roma, 2000. Na revista francesa *CinemAction* (n. 101, p. 38, 2001) dedicada a Solanas, consta uma fotografia que o mostra durante aquela viagem junto de Fofi e do sociólogo Carlo Donolo, dos *Quaderni Piacentini*. Os três estão de pé em frente a um automóvel com as latas do filme empilhadas no asfalto.

²⁸ Além da atividade de produção, a San Diego distribuía alguns filmes. No caso de *A hora dos fornos*, tratava-se de uma versão de duas horas, síntese da primeira e segunda partes (informação verbal concedida ao autor por meio de entrevista com Rossellini em Roma, 2000).

de debates (informação verbal)²⁹. Por volta de 1971-1972, o Centro Documentação utilizava vários filmes italianos e estrangeiros para fazer trabalho político em diversas partes da Itália. Entre as cartas remanescentes trocadas entre seus organizadores e grupos de outros pontos do país, é possível encontrar referências a esse uso político recorrente do filme argentino:

Caro companheiro,

Na próxima semana providenciaremos o envio dos filmes solicitados em contato telefônico:

La hora de los hornos

Winter Soldier 71

Os filmes, como comunicado ao companheiro Pasquali, ficarão em posse do C.U.B. de Urbino por pelo menos duas semanas, para o programa de projeções previsto na Apúlia. Solicitamos, portanto: o programa das projeções, as localidades compreendidas e os debates políticos que se pensa fazer com os filmes [...].

Tenha em conta que o filme *La hora...* já foi fornecido pelo C.D. ao Círculo “La comune” da Apúlia e projetado em diversas localidades da região. [...]

Fico à espera das informações solicitadas, saudações comunistas. (CENTRO DOCUMENTAZIONE CINEMA E LOTTA DI CLASSE, 1971).

Desde sua estreia internacional em Pesaro, em 1968, *A hora dos fornos* participou do debate sobre o cinema político mundial em outros festivais daqueles anos. O filme foi igualmente utilizado em chave militante não apenas por grupos políticos italianos, como vimos neste artigo, mas também por grupos de França, Espanha, Grã-Bretanha, Estados Unidos, Canadá, entre outros países do chamado Primeiro Mundo.

Referências

APRÀ, A; MENON, G. Valentino Orsini: I dannati della terra. *Cinema e Film*, Roma, n. 7-8, p. 58-69, 1969.

ARGENTIERI, M. Un grande disegno reformatore. In: MEDICI, A.; MORBIDELLI, M.; TAVIANI, E. *Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda*. Roma: AAMOD, 2001.

²⁹ Entrevista de Vico Codella concedida ao autor em Roma, 2000.

ARISTARCO, G. Mirarse en un espejo o verse por dentro: entrevista con Guido Aristarco. *Cine al día*, Caracas, n. 6, p. 1823, 1968.

ARLORIO, P. et al. Fernando Solanas: il cinema come fucile. *Ombre Rosse*, Roma, v. 3, n. 7, p. 3-23, 1969.

BRUNETTA, G. P. *Storia del cinema italiano: dal miracolo economico agli anni novanta*. Roma: Editori Riuniti, 1998.

CENTRO DOCUMENTAZIONE CINEMA E LOTTA DI CLASSE. *Carta do Centro Documentação Cinema e Luta de Classe*. Roma, 9 fev. 1971. Arquivo Vico Codella.

COLLEONI, F. Fanon, violence and rebellion in italian cinema. *Interventions*, Abingdon, v. 17, n. 3, p. 329-342, 2014.

CORBUCCI, G. L'ora dei forni e l'autocontestazione. *Cinema Nuovo*, Roma, n. 194, 1968.

ESPINOSA, J. G. Pesaro y la nueva izquierda. *Cine Cubano*, Havana, n. 49-51, p. 85-92, 1968.

FERRERO, A. L'ora dei forni e il nostro terzo mondo. *Cinema Nuovo*, Roma, n. 202, 1969.

FILIPPI, A. L'ora dei forni: appunti su una metodologia di cinema rivoluzionario nel Terzo Mondo. *Cinema 60*, Roma, n. 69, 1968.

_____. *Il mito del Che*. Torino: Einaudi, 2007.

_____. Entrevista concedida a Mariano Mestman. Buenos Aires, 2017.

FOFI, G. Solanas e il cinema didattico: molti Vietnam. *Ombre Rosse*, Roma, n. 5, p. 10-15, 1968.

_____. *Il cinema italiano, servi e padroni*. Milano: Feltrinelli, 1971.

_____. *Capire con il cinema*. Milano: Feltrinelli, 1977.

_____. Cinema militante e cinema-verità. In: _____. *Dieci anni difficili*. Firenze: La casa Usher, 1985.

_____. *Il '68 senza Lenin*. Roma: Edizioni E/O, 1998.

_____. Lontano dal cinema. In: _____. *Le nozze coi fichi secchi*. Napoli: L'ancora, 1999.

GUEVARA, A. *¿Y si fuera una huella?* Epistolario. Madrid: Ediciones Autor, 2008.

LARA, F. Pesaro, un festival violento y confuso, día tras día. *Nuestro Cine*, Madrid, n. 74, p. 29-37, 1968.

MESTMAN, M. From Italian Neorealism to new Latin American cinema: ruptures and continuities during the 1960s. In: GIOVACCHINI, S.; SKLAR, R. *Global Neorealism 1930-1970: the transnational history of a film style*. Jackson: University Press of Mississippi, 2011. p. 163-177.

_____. A última imagem sacra da revolução latino-americana. *Revista ECO-Pós*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 1-17, 2014.

MICCICHÉ, L. Solanas: un cineasta militante. *Cinema 60*, Roma, n. 73-74, 1970.

PESARO 68. *Dichiarazione del cinema latinoamericano a Pesaro*. Pesaro: Arquivo da Mostra de Pesaro, 1968. Mimeografado.

SOLANAS, F. *Resposta de Fernando Solanas ao Questionário da Mostra de Pesaro 68*. Roma: Arquivo da Mostra de Pesaro, 1968. Mimeografado.

SPILA, P. Politicità del cinema e politicizzazione. *Cinema e Film*, Roma, n. 5-6, p. 41-52, 1968.

TISO, C. et al. Esperienze e ribellione a livello filmico: tavola rotonda su film d'informazione e film poetico/politici. *Filmcritica*, Roma, n. 222, p. 84-104, 1972.

VERBITSKY, H. Valentino Orsini y su fe en el hombre. *Cine 64*, Buenos Aires, v. 1, n. 7, p. 3-4, 1964.

VOLPI, G.; ROSSI, A.; CHESSA, J. (Orgs.). *Barricate di carta*. Milano: Mimesis Cinema, 2013.

Referências audiovisuais

A HORA dos fornos. Fernando Solanas e Octavio Getino, Argentina, 1966-1968.

I DANNATI della Terra. Valentino Orsini, Itália, 1969.

LA BATTAGLIA di Algeri. Gillo Pontecorvo, Itália, 1966.

SIERRA maestra. Ansano Giannarelli, Itália, 1969.

submetido em: 6 abr. 2018 | aprovado em: 7 abr. 2018