

# CINEMA EM PORTUGUÊS

**XIV JORNADAS**

PAULO CUNHA  
MANUELA PENAFRIA  
FERNANDO CABRAL  
TIAGO FERNANDES  
(EDS)

 **LABCOM**  
COMUNICAÇÃO  
& ARTES







# CINEMA EM PORTUGUÊS

**XIV JORNADAS**

PAULO CUNHA  
MANUELA PENAFRIA  
FERNANDO CABRAL  
TIAGO FERNANDES  
(EDS)

## Ficha Técnica

### Título

Cinema em Português.  
XIV Jornadas

### Editores

Paulo Cunha  
Manuela Penafria  
Fernando Cabral  
Tiago Fernandes

### Editora LabCom

[www.labcom.ubi.pt](http://www.labcom.ubi.pt)

### Coleção

Ars

### Direção

Francisco Paiva

### Design Gráfico

Cristina Lopes

### Imagem da capa

*Triste Trópico* (1974) de Arthur Omar

### ISBN

978-989-654-855-1 (papel)  
978-989-654-857-5 (pdf)  
978-989-654-856-8 (epub)

### Depósito Legal

505815/22

### DOI

10.25768/654-857-5

### Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior  
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.  
6201-001 Covilhã. Portugal  
[www.ubi.pt](http://www.ubi.pt)

### Covilhã, 2022

© 2022, Paulo Cunha, Manuela Penafria, Fernando Cabral e Tiago Fernandes.

© 2022, Universidade da Beira Interior.

*O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.*



## Índice

Introdução	9
<i>Joaquim</i> : Câmera na mão, pintura, performance e instauração na crônica do passado vivo da babel dos Brasis do séc. XVIII Denise Costa Lopes	13
A potência transgressora da arte nos filmes <i>Raiva</i> e <i>Bacurau</i> Fabrício David de Queiroz e Rita Márcia Magalhães Furtado	31
Desejar, verbo (in)transitivo: A conjugação do desejo nos filmes <i>O Fantasma</i> e <i>Um Estranho no Lago</i> Daniel Oliveira	45
A pátria, a língua e o cinema: Os projetos cinematográficos nacionalistas de Fernando Pessoa Marcelo Cordeiro de Mello	63
A representação da mulher em <i>Quando Troveja</i> e <i>4 Copas</i> de Manuel Mozos Ariane Miwa Miake	79
A ritualidade e o confronto entre dois mundos em <i>Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos</i> (2018) André Francisco	101
<i>A Metamorfose dos Pássaros</i> : gestos ensaísticos e afetivos entre palavra e imagem Júlia Vilhena	115
Cem mil cigarros: uma análise estético-política do cinema de Pedro Costa Michelle Sales	129
(Des)colonização e construção de identidade na produção audiovisual moçambicana (2010-2019): <i>uma memória em três atos</i> (2016) e <i>resgate</i> (2019) Julia Alves de Oliveira	147

Cinemas Africanos: pesquisa e curadoria em língua portuguesa Ana Camila Esteves, Jusciele Oliveira e Morgana Gama	165
Revisão crítica do "cinema da retomada": outros olhares sobre o cinema brasileiro dos anos 1990 Marcelo Ikeda	181
A comissão de censura (1945-1952). Constituição, funcionamento e critérios Cristina Batista Lopes	199
O movimento cineclubista em Portugal no séc. XXI Paulo Cunha	217
O cinema entre as neovanguardas e a contracultura Lucas Murari	233
Desconstrução e cinema de invenção: limites e limitações Leonardo Esteves	245
Antropofagia no Cinema Brasileiro: mecanismos de construção fílmica Guiomar Pessoa Ramos	257

## **Introdução**

A presente publicação reúne dezasseis das trinta e três comunicações apresentadas durante as XIV Jornadas Cinema em Português que decorreram entre 26 e 28 de abril de 2021, na Biblioteca Central da UBI e por videoconferência, numa organização conjunta do Departamento de Artes, da Unidade de Investigação LabCom – Comunicação e Artes, nomeadamente o Grupo de Artes, e da Faculdade de Artes e Letras, da Universidade da Beira Interior.

Como habitualmente, esta edição das Jornadas Cinema em Português trouxe a debate questões atuais e pertinentes para a reflexão sobre as produções e relações cinematográficas entre os diversos países que falam em língua portuguesa, procurando reunir esforços para ensaiar hipóteses de leitura conjunta e complementar, pondo em diálogo investigadores provenientes de diversas instituições portuguesas (ICS – Instituto Universitário de Lisboa, CEIS20 – Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Universidade Lusófona e LabCom – Universidade da Beira Interior) e brasileiras (Universidade Estadual do Paraná, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Mato Grosso, Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Federal Fluminense, Universidade Federal do Ceará, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Goiás, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Universidade Federal de Viçosa).

O volume está organizado tematicamente em quatro partes: uma primeira com análises diversas a partir de objetos fílmicos concretos; a segunda parte debate o cinema em português a partir de perspectivas decoloniais; na terceira é colocado um especial enfoque nos contextos histórico-sociais; e, para finalizar, um quarto conjunto de textos sobre cinema experimental brasileiro.

Na primeira parte, Denise Costa Lopes parte da plasticidade do filme *Joaquim* (2017), para refletir sobre os corpos do passado em proximidade temporal e espacial aos atuais. Fabrício Queiroz e Rita Furtado analisam a potência transgressora da arte nos filmes *Raíva* (2018) e *Bacurau* (2019). Daniel Oliveira analisa a conjugação do desejo *queer* nos filmes *O Fantasma* (2000) e *L'Inconnu du Lac* (2013). Marcelo Cordeiro de Mello discute os desdobramentos cinematográficos dos projetos nacionalistas do poeta Fernando Pessoa. Ariane Miwa Miake, tendo como base a Teoria dos Cineastas, examina como Manuel Mozos representa a mulher em *Quando Troveja* (1999) e *4 Copas* (2008). André Francisco explora a docuficção como forma de olhar, sem juízos de valor, para a estética dos rituais no filme *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018). Júlia Vilhena analisa alguns dos gestos que revestem o filme *A Metamorfose dos Pássaros* (2020), de uma inflexão ensaística e afetiva.

Na segunda parte, Michelle Sales aprofunda uma leitura estético-política da obra do cineasta Pedro Costa acerca da crise identitária pós-colonial em Portugal e a relação com o “outro”. Julia Alves de Oliveira observa questões relacionadas a subjetividade, identidade e memória coletiva em *Uma memória em três atos* (2016) e *Resgate* (2019). Num texto conjunto, Ana Camila Esteves, Jusciele Oliveira e Morgana Gama mapeiam as publicações, pesquisas e curadorias sobre cinemas africanos em língua portuguesa com foco no Brasil.

Na terceira parte, Marcelo Ikeda propõe, a partir dos referenciais teórico-metodológicos da “nova história do cinema”, uma reflexão sobre a escrita da história do cinema brasileiro dos anos 1990, analisando os condicionantes históricos que instauraram a expressão “cinema da retomada”. Cristina Batista

Lopes analisa o funcionamento da Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos (CECE) que vigorou durante o Estado Novo, entre 1957 e 1974. Paulo Cunha contribuiu para uma cartografia do movimento cineclubista, refletindo sobre o seu contributo social e cultural para as comunidades e territórios onde se inserem.

Na última parte, Lucas Murari equaciona uma das possíveis bases do cinema de reciclagem feito no Brasil a partir da análise do *Manifesto Antropófago*, originalmente publicado em 1928, de Oswald de Andrade, e do artigo “Cinema de Cordel”, de Sérgio Muniz (1966). Leonardo Esteves aponta alguns paralelos entre o Maio de 68 em França e a eclosão de um cinema chamado de marginal no Brasil. Guiomar Ramos convoca a antropofagia cultural a partir do contexto de seu surgimento e de alguns procedimentos fílmicos, apropriação de textos e músicas, presentes em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969) e *Triste Trópico* (1974).

A imagem da capa é precisamente de *Triste Trópico*, uma obra que problematiza o tema da antropofagia cultural através de uma viagem transatlântica. Esta escolha é também uma homenagem a Arthur Omar, cineasta brasileiro cuja obra que tem sido recorrentemente analisada e discutida ao longo de várias edições das Jornadas, e a quem muito agradecemos a autorização para o uso do fotograma que serve de rosto a este volume.

Por fim, queremos deixar uma palavra de agradecimento a diversas pessoas que tornaram possível a realização da décima quarta edição das Jornadas Cinema em Português e a edição da presente publicação. Em primeiro lugar, aos investigadores que partilharam os seus trabalhos, que muito contribuíram para a qualidade científica e para o reconhecimento deste evento exclusivamente dedicado às cinematografias faladas em português.

À Reitoria da UBI, à presidência da Faculdade de Artes e Letras e do Departamento de Artes, à Direção Científica do LabCom – Comunicação e Artes, e à Coordenação do Grupo de Artes, deixamos uma palavra de

agradecimento por todo o apoio e incentivo dados para a realização de mais uma edição das Jornadas Cinema em Português. Estamos também muito agradecidos por toda a ajuda e disponibilidade manifestada e prestada pelas Dra. Mércia Pires e Dra. Adelaide Teixeira no trabalho de secretariado e pela Dra. Cristina Lopes no trabalho gráfico.

Os editores,

Paulo Cunha

Manuela Penafria

Fernando Cabral

Tiago Fernandes

## **JOAQUIM: CÂMERA NA MÃO, PINTURA, PERFORMANCE E INSTAURAÇÃO NA CRÔNICA DO PASSADO VIVO DA BABEL DOS BRASIS DO SÉC. XVIII**

Denise Costa Lopes<sup>1</sup>

**Resumo:** *Joaquim* (2017, Marcelo Gomes) reflete sobre a formação da consciência política de Tiradentes. O alferes, que se insurge contra a Corte Portuguesa e vira mártir da Inconfidência Mineira, é o protagonista. Zuaa, a escrava por quem ele se apaixona, que mata seu dono e foge para um quilombo, símbolo da verdadeira revolução pela independência do Brasil, a heroína. Na crônica poética, que confere vitalidade contemporânea e documental a uma ficção de época de fundo histórico, o cotidiano da Colônia mostra um passado vivo multicultural de diferenças sociais. Com câmera na mão, efeitos de *chiaroscuro* e referências pictóricas, *Joaquim* performa corpos excluídos e instaura “existências mínimas”. A plasticidade do filme interpenetrada às experiências vividas reconfigura um mundo sensível capaz de restituir a *emancipação do espectador*. Enquanto falas em crioulo e línguas indígenas não legendadas, como símbolo de resistência, dão voz aos marginalizados, promovendo uma *desierarquização* na babel dos Brasís de 1780.

**Palavras-chave:** pintura, performance, instauração, existências mínimas e partilha do sensível.

1. Professora na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

## Introdução

Um índio, o guia Inhabumpé (Karai Rya Pua), e um escravo africano, João (Welket Bungué), cantam e dançam juntos, próximos a um rio nas capitânicas das Minas Gerais nos idos de 1780. Se irmanam entoando palavras em línguas e ritmos muito diferentes, dando origem a uma estranha e bela sonoridade e gestualidade. Logo após essa emblemática cena de *Joaquim* (2017), de Marcelo Gomes, que parece dar conta do nascimento de uma expressão de brasilidade, o personagem (Júlio Machado) título do filme, que havia acompanhado cuidadosamente o ritual dos dois de longe, se levanta e vai se banhar no rio. Seu rosto refletido se desfigura incessantemente com o balanço das águas, como se ele não se reconhecesse mais, como a registrar o acontecimento de uma metamorfose e o aparecimento de sua nova identidade, a de Tiradentes. A sequência narcísica parece marcar simbolicamente a transmutação paradigmática do entendimento político acerca do que se passava no Brasil da época pelo soldado da Coroa que vai conspirar e se insurgir contra seus representantes portugueses.



Figura 1 – Cena do estranho ritual entre um negro e um índio cativo em *Joaquim* | DR

O filme, que causou polêmica entre historiadores e amantes de Joaquim José da Silva Xavier, humaniza o mito que perdeu a vida em nome de uma maior igualdade social, e defende a tese de que a consciência política daquele que virou mártir da Inconfidência Mineira se formou nesse cruzamento

cultural com os excluídos do Brasil Colônia, a partir da observação e do contato com mestiços pobres, negros e índios cativos, que, como ele, não passavam de despossuídos às margens do poder, peças descartáveis para o enriquecimento da Coroa. Ao contrário das inúmeras obras audiovisuais sobre o revolucionário oficial militar, *Joaquim* não se detém no período da Inconfidência Mineira, que aconteceu de 1789 a 1792, mas bem antes, em 1780, quando o aliado da Corte talvez tenha começado a formar seu pensamento libertário.

Quero entender como esse soldado real se tornou um rebelde, em que ponto mudou de paradigma dentro de uma sociedade corrupta, cruel e desumana como a do Brasil colonial. (...) Sabemos que ideias iluministas influenciaram os Inconfidentes, mas Joaquim não era culto, da elite. Acho que ela veio a partir das relações que ele tinha com os ‘desclassificados’, mestiços, africanos escravos e índios, que sofriam o pior lado daquilo. Criei esse personagem fictício para refletir sobre a gênese do herói e transformá-lo num cidadão comum. (Gomes, cit. in Tréz, 20 abril 2017)

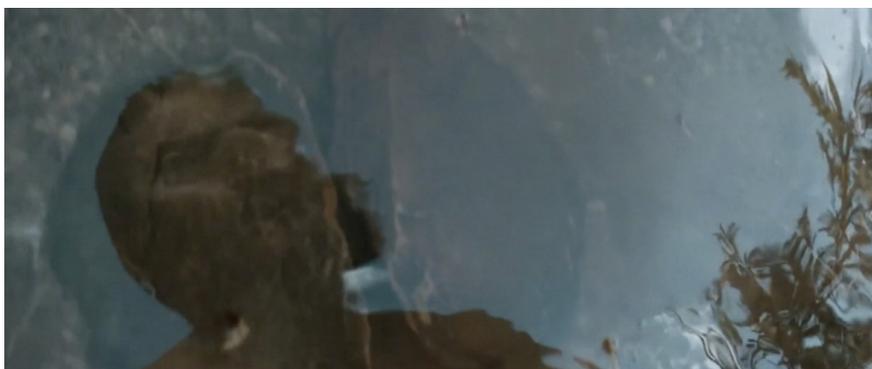


Figura 2 – Cena de *Joaquim*, com a imagem do personagem-título se desfazendo nas águas | DR

No Brasil do século XVIII ainda não existia a noção clara do que seria um “brasileiro”. A beleza e importância de toda essa sequência de tomada de consciência de Joaquim a partir do sincretismo de um escravo negro e de um

índio cativo parte dessa constatação. Com o processo de independência dos EUA (1776), surge a imagem dos “nativos da terra” como detentores do poder político local. O processo de desgaste das 13 colônias inglesas da América do Norte também foi deflagrado a partir da cobrança de altos impostos e de severas leis que precisavam ser cumpridas pelos colonos. A elite brasileira teve contato com o que acontecia no hemisfério norte do continente. Embora Joaquim não fizesse parte dela, esse e outros princípios que surgiram na esteira do Iluminismo também chegaram até ele de alguma forma.

## O projeto

A ideia do filme partiu de um convite feito a Marcelo Gomes pelo produtor espanhol José Maria Morales para que ele participasse de uma série de oito filmes, que se chamaria *Libertadores*, sobre os 200 anos das revoltas pela libertação dos países da América Latina para a TVE, Televisão Espanhola. O projeto não vingou e acabou originando a longa-metragem. *Joaquim* usa como base o livro *História da vida privada no Brasil*, organizado por Laura de Mello e Souza, que assina a consultoria histórica do filme, e os *Autos da devassa*, manuscritos originais do século XVIII publicados em onze volumes, que traz descrições detalhadas do processo judicial movido pela Coroa Portuguesa contra Tiradentes e os demais inconfidentes.

O primeiro livro traz informações precisas de como era a vida cotidiana nos primórdios da colonização no Brasil, o que comiam, como se vestiam, quais eram seus hábitos de higiene, como faziam para viajar para o interior. Outro livro *Desclassificados do ouro – A pobreza mineira no séc. XVIII*, da mesma historiadora, completa as referências bibliográficas do filme, que parecem apontar para uma leitura bem detalhada de como viviam os “desclassificados” do Brasil, durante essa fase histórica.

Coprodução Brasil, Portugal e Espanha, com atores brasileiros, portugueses e descendentes de Guiné-Bissau e Angola e recursos do programa Ibermedia e do edital da ANCINE para coproduções, *Joaquim* mostra um Brasil colonial visto pelo olhar de hoje. Atualiza o personagem, os problemas e as lutas travadas à época e o assimila com todas suas idiossincrasias. Realizado um

pouco antes do impeachment da presidenta Dilma Rousseff e lançado um ano depois do processo de sua expulsão da Presidência da República, o filme parece contextualizar a saga do mártir da Inconfidência ao que acontecia no Brasil na época. Depois de ler algumas biografias sobre Tiradentes, o cineasta conta que chegou à conclusão de que os próprios historiadores não tinham uma visão unânime do personagem. Fiel a isso, seu filme borrou ainda mais a imagem oficial do mito, que por si só já é controversa.

Tem de tudo. Tem gente que diz que ele era ingênuo, tem gente que diz que era burguês. Tem gente que diz que ele teve papel fundamental na Inconfidência. Tem gente que diz que ele é quase Jesus Cristo (...) Ele foi mesmo herói. No meio do julgamento, enquanto os revoltosos diziam que não tinham nada a ver com o movimento, ele foi e disse: 'A culpa é toda minha'. E é verdade que afirmou que, se tivesse dez vidas, dez vidas daria para salvar os inconfidentes. Morrer de forma nobre é um ato heroico. (Gomes, cit. in Morisawa, 05 maio 2017)

O oficial real, que se rebela contra seus superiores e que será o único a pagar com a própria vida por tramar contra o Império Português, visto como mais um marginalizado no Brasil Colônia, é o protagonista indiscutível da ficção de época em tom documental. Mas apesar da afirmação de Gomes, não será retratado como o herói da história. Zuaa (Isabél Zuaa), escrava por quem ele se apaixona, que mata seu dono e foge para um quilombo, símbolo da verdadeira revolução pela independência do Brasil no século XVIII, parece receber um tratamento bem mais próximo de heroína do que Joaquim. Afinal, a revolta de Joaquim será sufocada. Ele será preso, enforcado e terá seu corpo esquartejado e espalhado pelo caminho da Estrada Real de Minas. Enquanto Zuaa terminará livre, lutando pela libertação dos negros e do Brasil.

### **Passado vivo**

A inversão de papéis não é casual. Na crônica poética, que confere vitalidade contemporânea e documental a uma ficção de época de fundo histórico, a invenção do cotidiano da Colônia dos Brasis reflete um passado multicultural

de diferenças sociais e econômicas ainda vivo, com os mesmos problemas de classe, raça, cor e gênero que temos hoje. Esse espelhamento do Brasil de ontem e de hoje tem como objetivo fazer entender a origem longínqua das desigualdades e opressões sociais do Brasil atual.

Quero instigar o público (...) espero que ele leia, investigue e reflita sobre o quanto o Brasil de hoje está ligado ao Brasil do passado (...) Se quisermos um país melhor, de incluídos, temos que ter esse olhar (...) comecei a fazer o filme em 2007, quando não existia uma crise política como agora. O artista é um homem de seu tempo, fui influenciado por ele, mas cada espectador descobre os próprios momentos no filme que ligam passado e presente. (Gomes, cit. in Tréz, 20 abril 2017)

Ao expor os conflitos do caldeirão multicultural do interior da Colônia dividida em muitos Brasis, o filme parece discutir ainda, a partir de uma fala do personagem chamado de Poeta (Eduardo Moreira), a máxima de que no Brasil só há “bandido, corrupto e vadio” como resultado da visão dos portugueses, que viam a todos na Colônia pelo prisma de uma relação de subserviência e exploração. O sentimento de *vira-lata* do povo brasileiro traduzido de alguma forma em algumas cenas e, em especial, no próprio comportamento de Joaquim, parece também ter origem nessa falácia, como consequência de um doloroso processo de subjugação imposto ao povo que vivia no Brasil pelo colonizador.

Essa herança colonial é reforçada ainda pela própria problemática de Joaquim que se sente preterido no seu meio. Ele aguarda ansiosamente por sua promoção à patente de tenente, com a qual poderá comprar a liberdade da escrava Zuaa, que ama. Mas ela nunca chega. Como dedicado caçador de contrabandistas de ouro se esmera cada vez mais em agradecer seus superiores, cumpre todas as regras, delata companheiros corruptos, mente, vai até o sertão profundo de Minas Gerais atrás de novas fontes de ouro, traz de lá uma pedra que pode ser preciosa, mas nada muda a sua condição subalterna. Seus chefes o desprezam, o ridicularizam, enquanto ele assiste à ascensão de outros militares nem tão honestos e leais à Corte como ele.

A queixa de Tiradentes pela não promoção ao cargo de tenente consta dos *Autos da devassa*. Não é ficcional e é muito recorrente nos seus depoimentos durante o processo movido pela Coroa contra ele. Gomes parte disso também para explicar a sua revolta, como se Joaquim sentisse na pele a sua exclusão da elite militar apesar de todos seus esforços e seu trabalho árduo em favor da Corte Portuguesa. Sua humilhação e frustração pessoal aliada à manipulação promovida pelo pensamento de uma elite a qual não pertence teria feito dele o personagem perfeito para incendiar mentes e corações.

Na cena final, na qual ele é convidado para um banquete nas terras dos colonos incomodados com o fisco e os altos percentuais que precisam repassar à Corte, cobrança que ficou conhecida como derrama, fica claro que ele não enxerga o quão diferente é daqueles que ali se sentam. A sequência tem algo de macabro, um grotesco que resvala na violência, com cores saturadas e muita ênfase nos pedaços de carne expostos na mesa como alimento. A associação com a primeira cena do filme, que abre com a cabeça de Tiradentes decapitada em frente de uma igreja barroca, é inevitável. Seu corpo esquartejado, como o dos bichos servidos na cerimônia de recepção de Joaquim ao seletor clube da elite dos donos de terra da Colônia, não nos deixa escapar da analogia com o que está sendo selado ali. Na necessidade de algum sacrifício, será o corpo de Joaquim, um “desclassificado” sem posses, nem altas patentes, que será degolado e oferecido como exemplo de punição.

*Joaquim* é, sobretudo, um filme político, que não se insere na lista dos inúmeros trabalhos audiovisuais realizados sobre o personagem desde Carmem Santos, em 1948, com *Inconfidência Mineira* e Rodolfo Mayer no papel de Tiradentes. Tampouco se aproxima do clássico *Os inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade), com um genial José Wilker encarnando um visionário transgressor, numa metáfora ao que acontecia no Brasil à época da ditadura militar, nem de *Tiradentes* (1999, Oswaldo Caldeira), ou da novela *Liberdade, liberdade* (2016, Mario Teixeira e Márcia Prates). *Joaquim* vai na contramão desses retratos que enaltecem o dentista, comerciante, minerador, conhecedor de botânica como um revolucionário, herói ou mártir brasileiro.

Se em *Os inconfidentes*, o revolucionário também se mostra mais próximo dos escravos e do povo, em *Joaquim* essa simbiose é marcada como não perfeita exatamente para mostrar que o personagem por mais que tente não compreende totalmente a luta nos quilombos, externa a ele, nem as demandas daqueles que já foram alforriados e passam fome, os “livres-pobres”. Joaquim ocupa o lugar atual da classe média brasileira no filme, espremida entre o risco constante de empobrecimento e as promessas de riqueza e consumo, alimentadas pela crença de que pelo trabalho duro e honesto conseguirá ver seus direitos reconhecidos e sua merecida ascensão financeira. E Zuaa as lutas dos negros e das mulheres hoje no país. Quando Joaquim a encontra no Quilombo e a chama de Preta, ela retruca: “Preta é nome de cor, meu nome é Zuaa”. A lembrança do nome emprestado da própria atriz, filha de mãe angolana e de pai da Guiné-Bissau, marca inequivocamente o esforço de Gomes em atualizar e recontextualizar a história dos movimentos pela independência do Brasil. História essa que não confere o mesmo destaque, por exemplo, a revoltas contemporâneas e muito mais contundentes do que a Inconfidência Mineira, como a Conjuração Baiana, chamada hoje de Revolta dos Búzios, de 1789, que além da luta separatista e da reivindicação da abertura dos portos, pedia igualdade racial, era comandada por negros e mestiços, e teve quatro conjurados enforcados.

### **Língua como resistência**

As falas em crioulo e línguas indígenas não traduzidas, nem legendadas, propositalmente no filme acentuam a babel da incomunicabilidade que reinava na Colônia Portuguesa na segunda metade do séc. XVIII, com aqueles que podem ter influenciado na politização de Tiradentes. Como o filme tenta mostrar o ponto de vista de Joaquim, o público só entende o que o personagem entende. Muito do que se fala no filme só pode ser intuído, demonstrando assim a dificuldade de comunicação que existia entre os diversos grupos étnicos que viviam à época no Brasil. O crioulo, os dialetos africanos, as línguas indígenas e os sotaques patricios de Portugal e do Brasil marcam o caráter das “culturas híbridas” que conviviam nos trópicos.



Figura 3 - Zuua (Isabel Zuua), a heroína de Joaquim (Júlio Machado), que luta pela verdadeira revolução nos quilombos | DR

A língua funciona assim também como um código de resistência. Como se o filme conferisse um lugar de fala a todos esses excluídos que podem ter influenciado na revolta de Tiradentes. Sem o acompanhamento de legendas, as falas precisam ser adivinhadas sem muita certeza. O primeiro diálogo do filme é dito em crioulo. Zuua e João, escravo que pertence à Joaquim, conversam de forma exaltada na frente dos soldados da Coroa que almoçam, entre eles Joaquim. O que eles dizem não é traduzido, mas dá para intuir pelo movimento de corpos que, mesmo falando na frente dos defensores da Corte, conversam sobre algo velado, não traduzível, sobre um segredo perigoso, como a possibilidade de fuga para um quilombo.

### **Partilha do sensível e des-hierarquização**

Ao restituir a força da experiência e da palavra aos excluídos, o filme promoveria o que Jacques Rancière chama de *partilha do sensível*. O diálogo não traduzível expõe a ação política e coloca os “desclassificados” como vetores de suas próprias ideias. Mesmo sem compreendermos totalmente o que de fato eles dizem, precisamos procurar sentido nessa fabulação, buscar um possível “se” para o enunciado, como condição para um agenciamento político das palavras não compreendidas. Essa performatividade da palavra abre a possibilidade de uma compreensão aberta da cena, provoca uma

curiosidade acerca do diálogo proferido entre os escravos e desestabiliza totalmente a relação de hierarquia entre os escravos e seus donos, que não podem compreender plenamente o que os primeiros falam. Essa simples sequência acarreta também uma outra dinâmica de legitimidade. Os escravos são alçados a um grau de igualdade e liberdade, reivindicado por Rancière, em relação aos seus donos na cena e Joaquim rebaixado mais uma vez à sua ignorância acerca das lutas abolicionistas.

O filme provoca ainda o que Jacques Rancière chama de *desierarquização*. Pois ao desestabilizar a hierarquia entre opressores e oprimidos e implodir relações determináveis entre palavras e coisas, imagens e representações, verdade e ficção, arte e vida parece buscar uma maior igualdade contra o abismo social e o privilégio para poucos. Os oficiais da Corte Portuguesa parecem não possuir mais ascendência sobre seus escravos negros que lhe servem durante essa cena. Muito pelo contrário, ao se comunicarem de forma livre, sem ao menos ser possível compreender o que falam, estes estariam em condições até de superioridade em relação aos seus donos, um tanto ameaçados pela voluptuosidade de Zuaa.

### **Ficção em tom documental e emancipação do espectador**

Com uma câmera documental, quase o tempo inteiro na mão, efeitos de *chiaroscuro*, referências pictóricas, uso do fogo, de lamparinas a óleo e da vela para iluminar, luz por vezes estourada, imagens desfocadas e alguns longos planos sequências, *Joaquim* tem feições de documentário etnográfico. O negro das cenas, as sombras, os desfocados e o que se torna não visível por conta do estouro da luz do sol dão ao filme um caráter de incompletude que só pode ser entendido através da participação ativa do espectador na sua construção imagética. A câmera na mão não só nos aproxima dos fatos como torna a imagem atual, destoando completamente dos registros de filmes que retratam a época do Brasil Colônia e primam pela câmera parada e movimentos suaves a fim de manter um tom mais distanciado e oficialesco.



Figura 4 – Imagens sugeridas na penumbra pelo uso de velas em *Joaquim* | DR

A fotografia de Pierre de Kerchove transforma a história do filme em algo vivo, humano, palpável. A câmera nos coloca em meio aos personagens numa dança. Enquanto a paleta da direção de arte de Marcos Pedroso confere uma realidade histórica também muito distante da vista nos filmes de época sobre o período do Brasil Colônia. Filmado na Serra do Espinhaço, em Minas Gerais, com destaque para a aridez do cerrado de cores lavadas, esmaecidas, *Joaquim* aposta numa direção de arte desbotada, suja, precária, como solução, como afirma Gomes, para mostrar um passado sem glamour, como de fato era. A dureza e a secura no tratamento da imagem e da direção de arte têm função dramática e histórica. A paisagem das serras filmadas em planos abertos lembra também, em alguma medida, os cenários dos *westerns* americanos da corrida do ouro.

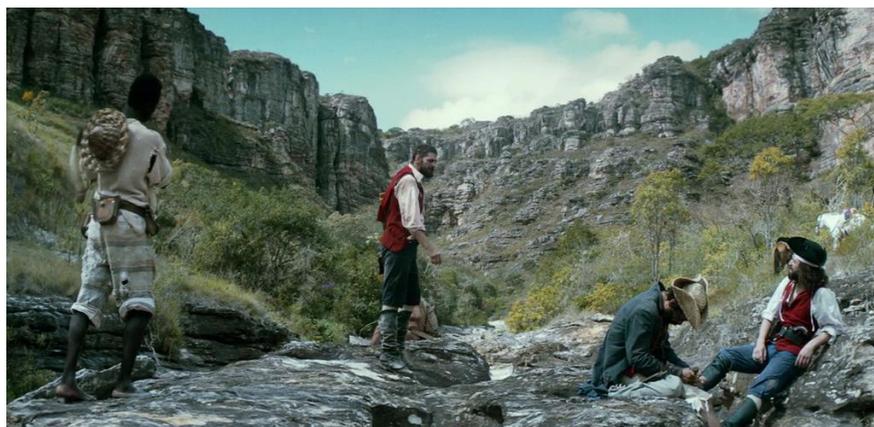


Figura 5 – A paisagem das Minas Gerais em tons esmaecidos em *Joaquim* | DR

A plasticidade do filme promove momentos de intensidade, que associados a experiências vividas, segundo Jacques Rancière, são responsáveis pelo retorno do sujeito e pela *emancipação do espectador*, que ao viver as formas plásticas do filme interpenetradas à vida, pode reconfigurar o mundo sensível. A gramática visual e a materialidade das imagens de *Joaquim*, que mostram um Brasil precário, contribuem para essa busca de emancipação reivindicada por Rancière. O filme traz ainda referências e citações pictóricas.

### Referências pictóricas

A ideia narcísica da cena em que Joaquim observa seu reflexo nas águas de um rio entra em sintonia, por exemplo, com o trabalho de Adriana Varejão que aparece nos créditos finais do filme. *Reflexos de sonhos de outro espelho (estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)*, instalação da artista apresentada pela primeira vez, em 1998, na Bienal de São Paulo, traz o corpo de Tiradentes esquartejado em telas penduradas como se fossem espelhos de vários formatos e tamanhos. Imerso na obra, o espectador é convidado a ler os fragmentos de corpo humano e pictórico junto ao esquartejamento do seu próprio eu como que projetado nas imagens fracionadas.

Compreendidos como espelhos, o corpo do espectador de frente para as telas/espelhos parece esquartejado como o de Tiradentes pintado nas telas espelhos. Num processo de corte e sutura dos quadros e dos corpos, o eu dos espectadores, em analogia, também aparecerá como tema da obra em pedaços.



Figura 6 – *Reflexos de sonhos de outro espelho (estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)*, de Adriana Varejão | DR

O processo de montagem e compreensão da instalação pelo espectador, não por acaso, se assemelha ao da própria edição do filme e do trabalho do espectador de montar a sua própria história dos acontecimentos a partir do que foi mostrado no cinema. A referência à obra de Varejão parece clara. Gomes quer que nos enxerguemos como Joaquim, esse homem comum triturado pelos acontecimentos, estilhaçado por sua condição de “desclassificado”, ludibriado por uma elite militar e escravocrata. Nós, espectadores contemporâneos como ele, classe média, não devemos nos enganar, precisamos

aprender com os erros históricos. *Joaquim*, no fundo, parece querer nos dizer que não há salvação, revolução, liberdade, igualdade possível sem a construção de um país onde a cidadania seja direito de todos.



Figura 7 – *Tiradentes esquartejado* (1893), de Pedro Américo, 270 x 165 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, Minas Gerais | DR

A obra de Varejão que aparece no fim é inspirada em *Tiradentes esquartejado* (1893), de Pedro Américo (Paraíba 1843 – Florença 1905), tem 270 cm por 165 cm, está no Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, Minas Gerais, e é o último quadro de uma série de cinco sobre a Conjuração Mineira do pintor. Mostra uma paisagem mineira, embora Tiradentes tenha sido executado no Rio de Janeiro. O trabalho, assim como outros de Varejão,

mostra influências também de obras como *Saturno* e *Balcão de Açougue*, de Francisco Goya, *Boi Esquartejado* e *Lição de Anatomia* de Rembrandt, assim como de quadros de Théodore Géricault e Francis Bacon. Nos créditos do filme há ainda referência a um assistente de pintura de arte, Alex Berlim, e a outra de pintura plana, Kall Campos, demonstrando o apuro visual da longa-metragem.



Figura 8 - Cena de abertura de *Joaquim*, com sua cabeça exposta na frente de uma igreja | DR

### **Instauração de existências mínimas**

O convite à montagem do corpo/instalação, corpo/Tiradentes, corpo/filmico, corpo/espectador e as performances musicais e rítmicas de corpos por meio de uma plasticidade mais sugerida do que dita, mostra que *Joaquim* performa corpos excluídos como a instaurar “existências mínimas”. Pois qual existência poderia ser mais frágil, mais próxima do nada, do que aquela alijada de seus próprios corpos? Dar visibilidade e voz a esses corpos é “ver nessas existências aquilo que elas têm de inacabado, é forçosamente tomar o partido delas. É o que significa entrar no ponto de vista de uma maneira de existir, não apenas para ver por onde ela vê, mas para fazê-la existir de outra maneira” (Lapoujade, 2017, p. 90).

Para Étienne Souriau, o artista, assim como o filósofo e o pensador, é um *advogado de existências fracas*. Interessado em modos de existências, que chamou de *transmodais*, porque podem ir se transformando em outras, David Lapoujade se pergunta, a partir de Souriau, “como pode um ser, no limite da inexistência, conquistar uma existência mais ‘real’, mais consistente? Com que gesto? Qual seria a ‘arte’ capaz de permitir que essas existências aumentem sua realidade?” (Lapoujade, 2017, p. 41). Pois *Joaquim* parece precisamente fazer isso ao optar por trabalhar esses corpos do passado em proximidade temporal e espacial aos nossos. O filme que abre somente com a cabeça decepada de Tiradentes reivindica um corpo. Um corpo para além da sua história oficial, consagrada nos livros, difundida pela ótica cristã da culpa e da purificação como mártir da igrejinha que aparece não por acaso por detrás da sua cabeça. Ao trazer o passado vivo dentro do presente e eleger os excluídos como os verdadeiros heróis da resistência, Gomes parece de fato ter tocado no real problema da independência brasileira.

## Referências bibliográficas

- Brasil, A. (2011). *A performance: entre o vivido e o imaginado*. Porto Alegre: XX Encontro da Compós. Disponível em [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_1603.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1603.pdf).
- Lapoujade, D. (2017) *As existências mínimas*. São Paulo: N-1 edições.
- Morisawa, M. (2017). “Filme ‘Joaquim’: romance inventado esquentando trama de Tiradentes.” *Revista Veja*, 5 de maio. Disponível em <https://veja.abril.com.br/blog/e-tudo-historia/filme-joaquim-romance-inventado-esquentando-trama-de-tiradentes/>.
- Rancière, J. (2012a). *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- \_\_\_\_\_. (2012b). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento.
- Rosenstone, R. (2010). *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- Sales, M. (2017). “Cinema em português: estratégias para entrar e sair da lusofonia”. *Rebeca, Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, Paraíba: Socine, n.º 12, ano 6, vol. 2, s.p..
- Torigoe, L. (2018). “Joaquim: em busca de um novo Tiradentes”. *Revista Fevereiro, Política, Teoria e Cultura*, janeiro. Disponível em <https://www.revistafevereiro.com/pag.php?r=10&t=28>.
- Tréz, J. G. (2017). *Em Joaquim, Marcelo Gomes fala do Brasil de ontem e de hoje*. *Jornal O Povo*, 20 de abril. Disponível em <https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2017/04/em-joaquim-marcelo-gomes-fala-do-brasil-de-ontem-e-de-hoje.html>.



## **A POTÊNCIA TRANSGRESSORA DA ARTE NOS FILMES *RAIVA* E *BACURAU***

Fabício David de Queiroz<sup>1</sup>

Rita Márcia Magalhães Furtado<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho propõe uma análise fílmica pautada na analogia entre os filmes *Raiva*, de Sérgio Tréfaut, e *Bacurau*, de Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, e centrada no conceito de transgressão que, entendemos, é condição essencial para a compreensão de suas narrativas. A polissemia do termo “transgressão” é evocada ao pretendermos inventariar os limites de seus usos que, nestes filmes, contestam ou reafirmam a eficácia de seu sentido nos conflitos centrais, nos convidando a refletir sobre elementos daqueles contextos por eles mostrados, buscando na linguagem artística do cinema o exercício de conjugar o realismo com a ficção. Tal analogia centra-se nos aspectos sociais e políticos nos quais a (in)dig-nidade humana torna-se protagonista. Ao abordar a temática universal da desigualdade social com ênfase na exploração econômica, social e tecnológica, é a transgressão que leva os personagens a participarem dos modos de resistência, tanto individuais quanto coletivos, no contexto opressor.

**Palavras-chave:** Cinema, Transgressão, *Raiva*, *Bacurau*.

1. Professor Adjunto na Universidade Federal de Goiás (UFG).

2. Professora Associada III na Universidade Federal de Goiás (UFG).

Este trabalho propõe uma análise fílmica pautada na analogia entre os filmes *Raiva*, lançado em 2018 sob a direção de Sérgio Tréfaut, e *Bacurau*, em 2019 por Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, pautada no conceito de transgressão, cuja polissemia do termo abrange os conflitos em torno da (in) dignidade humana, que torna-se protagonista dos enredos de ambos os filmes tomados por cenas de violência. Em *Raiva*, a história do filme é centrada nas estratégias de sobrevivência e justiça social de uma família de camponeses no período salazarista, em Portugal dos anos de 1950. Em *Bacurau*, do mesmo modo, o cotidiano de um povoado no sertão de Pernambuco, no Brasil, expõe as lutas contra as agruras sociais, neste enredo, desenroladas em nossa atualidade. Diferente de *Raiva*, o foco está na comunidade constituída pelos vários personagens. A história do filme conduz ao acontecimento inusitado de uma batalha sangrenta entre a população de Bacurau e estrangeiros, sem qualquer trama social e política pré-estabelecida. O fundo histórico e seus gestos políticos em nada turvam o trabalho artístico dos filmes sobre a intensa condição de precariedade das personagens.

A convergência entre *Raiva* e *Bacurau* em torno da morte provoca a transgressão da arte, o que é entendido de modo contrastante em nossa análise fílmica e estética. Enquanto para este o trabalho com a imagem confere primazia à imaginação criativa sobre a realidade, para aquele a imagem detém um trabalho clássico de plasticidade. Pela analogia entre os filmes, interpelamos a linguagem artística do cinema acerca da conjugação entre realismo e ficção. Para tanto, recorreremos a leituras de campos heterogêneos, do cinema, literatura, filosofia e arte. Os arranjos de som, cores, retrato, plano, e mesmo o artifício técnico, que constituem as cenas de cada filme, aduzem duas formas artísticas respectivas, a da representação e a da apresentação. Ao interpretar cada forma da imagem de violência que os filmes dão a conhecer, conjugada com as demais leituras de natureza distinta do cinema, esperamos que a articulação entre ficção e realidade abra perspectivas artísticas de transgressão, pela imagem para a realidade.

## **Raiva**

A contemporaneidade da temática de *Raiva* nos interpela, seja pela questão da dignidade humana, seja pela questão política. Ao abordar, em sua temática, a questão milenar e atemporal da luta dos trabalhadores pela terra, fazendo um recorte no Alentejo, região assolada pela fome em Portugal nos anos de 1950, Sérgio Tréfaut apresenta o protagonista António Palma na clausura do contexto que o oprime, numa tentativa de lutar contra a ordem social na qual parece reinar o determinismo. O filme é o relato do cotidiano de uma família na luta pela sobrevivência. A quebra da linearidade na narrativa, destaca a circularidade desta fechando o ciclo da saga de Palma, com os primeiros treze minutos do filme já antecipando os cinco minutos finais. A adoção desse modelo possui o claro propósito de explicar, ao longo do filme, as causas que levaram o protagonista a cometer os dois assassinatos exibidos nas cenas iniciais. Mesmo que não seja possível, de início, identificar o protagonismo de um viés político na trama, ao escancarar as agruras sociais no período salazarista, tal viés surge permeado pela tentativa de superação da indignidade humana e da luta pela terra. A primeira cena do filme é no interior da casa e mostra Amanda, a sogra de Palma, e Mariana no cenário com a mesa, o pão, a água e o fogo. Nesse sentido, a relação natureza/cultura é retratada como determinante dos modos de existência.

No filme, são os acontecimentos noturnos que se destacam no já obscuro preto e branco e se arrastam com um propósito de enfatizar a monotonia, a melancolia e o drama sobretudo nas cenas da fome, dos assassinatos e do contrabando. Encontramos em Jean-Claude Carrière, quando este fala do tempo da cena no cinema, a seguinte definição para o tempo fílmico da noite, que identificamos no filme: “É como se uma imobilidade fundamental se escondesse no coração da noite, uma resistência ao movimento, uma impressão do tempo se movendo em passo de caracol, como o calmante entorpecimento que se experimenta entre estados de sonolência” (Carrière, 2015, p. 97). Esse arrastamento do tempo está presente mais no filme do que no livro *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca, publicado em 1958 e

que a ele deu origem. A paisagem sonora é marcada pelo som do vento e pelos sussurros de Bento, o filho de Palma que apresenta características de autismo, mas é o silêncio que predomina na narrativa e faz com que as imagens sejam mais expressivas do que as palavras, deixando as lacunas dos diálogos passíveis de serem por nós preenchidas, embaladas pelo pungente canto alentejano.

O preto e branco se destaca, em *Raiva*, pela precisão das texturas e formas. Ao renunciar ao cromatismo após o término da filmagem, Tréfaut prioriza a plasticidade da luz e da sombra e a transforma em elemento essencial para ressaltar a história que nos captura e o resultado é a combinação ímpar do tensionamento de suavidade e da força que culminam num minimalismo potente. Segundo Yannick Mouren (2012), o preto e branco é um efeito cromático que traz a sensação de intensidade, e remete à ideia de substância, do ser primordial, enquanto a cor remete ao brilho e à aparência e, portanto, ao superficial. Percebemos então, que o preto e branco, sendo uma escolha estética do diretor, ao mesmo tempo que intensifica a violência contida naquele contexto conflituoso de camponeses e latifundiários, também acentua o vínculo dos personagens com a terra, que assume a conotação de essência. A comparação com *O cavalo de Turim*, de Béla Tarr e Ágnes Hranitzky é inevitável, tanto pela escolha cromática como pelo caráter intimista e minimalista do filme. É o “dentro” que explica todo o desenrolar da história que se passa no “fora”. Desse modo, como nos diz Deleuze: “Eis que a luz, enquanto grau (o branco) e o zero (o negro) entram em relações concretas de contraste ou de mistura” (Deleuze, 1985, p. 69).

Acácio de Almeida, diretor de fotografia, ao iluminar o preto e o branco como escalas de cinza, atinge um contraste que apreende o sensível da forma e alcança sua plenitude, pois conjuga, em sua complexa simplicidade, o realismo das cenas com o formalismo ténue que preserva a definição dos traços na imagem. O enquadramento das cenas, pelas lentes de Almeida, incita a rememoração de imagens icônicas assumindo contornos que remetem a cenas já anteriormente vistas por nós em obras de arte. Como não associá-lo

a cenas literárias de *Germinál*, de Zola ou de *Tropas e boiadas*, de Hugo de Carvalho Ramos? Como não vinculá-lo às gravuras *Miséria*, *Mãe com filho morto* e *Levante*, de Käthe Kollwitz, às gravuras *Guerra e Assombramento* de Lívio Abramo, ou à série de fotografias *Terra*, de Sebastião Salgado, todas elas carregadas de crítica social?

Siegfried Kracauer, quando analisa as tendências cinematográficas predominantes, afirma que num filme o essencial é a “intervenção das potencialidades formais” (Kracauer, 2010, p. 77; tradução nossa) de seu autor, mas conclui que qualquer manifestação de criatividade se torna coerente quando retrata uma atitude do diretor que enriquece as questões do mundo visível e seu modo intrínseco ao sensível ao ser transportado para o filme. Assim, segundo ele, “tudo depende do equilíbrio ‘correto’ entre as tendências realista e formativa: e esse equilíbrio é correto quando o último, longe de tentar ganhar vantagem sobre o primeiro, se alinha, como último recurso, sob sua direção” (p. 77).

Como na escultura renascentista ou na gravura, é o “claro-escuro” que determina e ressalta o volume nas imagens fílmicas de *Raiva*. Mas de todas essas artes, pensamos, é à pintura que as tomadas de cena mais se assemelham. Alain Badiou, no ensaio *O cinema como experimentação filosófica*, ao comparar o cinema com outras artes elabora o seguinte questionamento: o que o cinema conserva da pintura? Sua análise aponta para o fato de que é a beleza do mundo sensível, a relação de um quadro com o mundo exterior, que o cinema consegue manter, a despeito de todas as diferenças. Assim, “o cinema é uma pintura sem pintura, um mundo pintado sem pintura” (Badiou, 2015, p. 40).

Ao mostrar a divisão social, a miséria do campesinato e os interesses políticos que permeiam as relações sociais, esses elementos compõem o todo no qual o diretor, mesmo sem um discurso explícito, expõe a (in)dignidade da vida dos camponeses pois esta é determinante para a compreensão da narrativa construída e instituída em torno da condição humana. Isto se evidencia na cena da travessia do rio. Enquanto o grupo de homens nus e

suas mercadorias se arrastam na água pesada, na volta do percurso para a Espanha, a voz em *off* narra:

*Nas terras secas, onde não há trabalho  
Os pobres são pobres, os ricos são ricos.  
Os pobres nascem pobres, os ricos nascem ricos.  
Nas terras mortas onde não há pão,  
Os pobres nascem pobres, os ricos nascem ricos.  
Os pobres morrem pobres, os ricos morrem ricos.*  
(Raiva, 00h54m16s-00h55m02s)

No filme, o desalento imprime uma cicatriz na dignidade humana. A transgressão é, assim, a possibilidade de deslocamento de posições entre o que é pretendido e o que se esvai na – quase obscura – busca de superação de sua condição social. No limite entre o normativo e a contravenção, o ato de resistir é, para Palma, a forma de negar o determinismo e a saga que a pobreza imputa às gerações de sua família e é também uma forma de reverenciar a memória do pai que, ao perceber as limitações de seu contexto, suicida-se. Assim, a fome e a privação, são aspectos determinantes que movem o personagem António Palma e sua filha Mariana, na condição de trabalhadores explorados à mercê da vontade do patrão, a enfrentarem os desafios postos no mundo do trabalho. A filha de Palma consegue identificar que tal estrutura não se rompe através de atos isolados, mas do coletivo da luta camponesa que precisa se articular para o enfrentamento dos latifundiários. Quando Palma diz que vai conseguir, a qualquer custo, as terras dele de volta, “roubadas” por Elias Sobral – o fazendeiro que, visivelmente, obteve seus bens de forma ilícita e explora a maioria dos camponeses dali –, Mariana, diz: “Não vai conseguir nada sozinho pai”, ao que ele retruca: “Isso pensas tu” (Raiva, 00h53m10s-00h53m12s). Para Mariana, a consciência de classe ancora-se na busca da compreensão dos pressupostos de uma desigualdade presente nas relações sociais para superá-la e para tal faz-se necessário o enfrentamento dialógico do conflito.

## **Bacurau**

Um primeiro olhar para o filme *Bacurau* deixa aparecer no espectador uma impressão intrigante diante da *apresentação* de cenas de violência que, de acordo com a nossa indicação de análise, reveste-se da potência transgressora da arte. Sem dúvida, seu enredo se coloca em primeiro plano, as estratégias de sobrevivência de um pequeno povoado esquecido nos rincões do Brasil constituem a narrativa fictícia em que a protagonista é a própria cidade de Bacurau, localizada no sertão de Pernambuco. Não saberíamos dizer se “qualquer semelhança foi mera coincidência”, todavia, este “enredo de cangaço” serve à pintura dos traços vívidos da realidade brasileira. Há certa horizontalidade no papel das suas demais personagens, nesta condição, uma análise que intenta trabalhar uma leitura estética sugere a imersão no ambiente das cenas produzidas. A *apresentação* da realidade de *Bacurau* se dá por uma imagem da da violência que confronta o processo civilizatório da humanidade, não obstante a figura humana que transpassa e constitui o sujeito abstrato do enredo, este sim, representando a própria humanidade. Esta trama, diga-se, entre sujeito, objeto e imagem do múnus artístico, é o limiar da *apresentação* da obra para nossa análise.

Ao nos desprendermos prioritariamente do enredo propomos a hipótese de haver na estética fílmica da ficção de *Bacurau* a virtude de ser simples, permitindo-se um jogo entre o natural e o simulacro. Previamente, podemos apontar neste jogo a presença significativa do “som ao redor” para a composição das cenas, conduzindo o espectador à impressionante imagem de violência daquela realidade e à possibilidade de sua transgressão. Apontamos também para a disposição da câmera a compor imagens de cenas típicas de jogos eletrônicos de tiro, o que representa uma automatização da participação do espectador na realidade das imagens de violência.

A potência transgressora da arte torna-se relevante nesta análise a partir da compreensão de sua relação com a câmara escura. Trata-se, assim, da apreciação do trabalho artístico de *Bacurau* a partir dos movimentos da Arte identificados com a *apresentação*. Destacamos a condição paradoxal do

artista na contemporaneidade, pela qual ele vê sua liberdade criativa estreita aos automatismos técnicos. Nesta senda, arte e cinema serão colocados na perspectiva histórica encontrada na leitura de Edmond Couchot, cujo estudo acerca da tecnologia na arte postula a passagem da representação para a *apresentação* por intermédio do aparelhamento técnico do sujeito observador. Deste modo,

Aliviando o fabricante de imagens de uma parte importante de seu trabalho, a fotografia deveria restringi-lo a depender fortemente, ou pelo menos a se associar estreitamente a uma máquina. Um *aparelho* – a câmara escura – se acoplava sobre o olho e a mão, prolongando o corpo em direção ao mundo exterior, mas também abrindo, livrando este corpo a uma máquina de um tipo particular e a automatismos que não cessarão de desenvolver (Couchot, 2003, p. 27).

Defendemos, portanto, que o trabalho da imaginação relativo aos automatismos da câmara escura liberou o artifício de *Bacurau* para intervir na realidade de sua imagem, de onde emerge seu potencial transgressor relativo à violência. Neste sentido, a protagonista *apresenta* a absurda imagem de uma *bondade natural*. Consiste nossa leitura em uma relação entre a imagem da violência representada por uma estética da *apresentação* e a imagem da *bondade natural* por uma leitura filosófica de Jean-Jacques Rousseau.

Sob o efeito do automatismo o trabalho artístico de *Bacurau* se desvia da representação, o que torna secundários sua eventual fotografia, assim como os artifícios dos planos da imagem, da montagem das cenas, da sincronia e hierarquia das vozes narrativas, da paleta de cores, dos efeitos de aproximação e ângulo da câmara e da miríade dos artifícios técnicos disponíveis para uma ficção. A virtude da simplicidade estética da *apresentação*, em nossa opinião, permite à realidade uma imagem simples, aquela que tende a uma criação original. A imagem é absurda exatamente porque apartada da realidade, parte dela, cuja *presença* está lá disponível e não apenas determinada pela facticidade. Somente e tão somente assim, a imagem da violência é *bondade natural*, senão, seria apenas a natureza da violência representada e

reproduzida pelo artifício do cinema, sem jogo nem transgressão. Couchot explica a virtude dessa liberação do trabalho artístico:

Se o criador quer lutar contra a indústria que lhe arrebatou o monopólio da arte, ele só pode adotar sua lógica: responder à sua manipulação pela imaginação, mas por uma “imaginação criadora”, segundo a expressão do poeta que fazia dela a mais elevada das funções do espírito; responder à fabricação pela criação, a trivialidade pela singularidade, à novidade tecnológica pela novidade estética (p. 25).

Desde o estilhaçamento do ponto de vista único na esteira da Arte, entendemos ser possível representar sua imagem pela *bondade natural* investida pela metáfora de Rousseau em sua obra *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, confirmando a potência transgressora da arte. Mormente, atentos a uma condição que parece-nos fundamental no regime de visualidade da *apresentação*, sua natureza histórica:

A *história* é de onde a pintura advém. A função do pintor desde então, não é mais rerepresentar o mundo substituindo o que está ausente pela sua imagem, mas *apresentar* o mundo tal qual ele foi projetado e fraturado sobre a tela, entregando nesta catástrofe organizada seus íntimos segredos. Um novo mundo “que traz em si sua razão de ser” – “um organismo”. O sistema figurativo passa da representação à *apresentação* (p. 52).

No contexto de sua filosofia moral, o filósofo genebrino do século XVIII toma como um de seus principais objetos de estudo o estado de natureza, em vista de sua crítica ao estado de degradação da sociedade moderna naquela época. O homem no estado de natureza é a sua hipótese que suspende a leitura histórica, afastando-se da sociedade corrompida e dos progressos da civilização, tal como afirma:

Deixando de lado, pois, todos os livros científicos, que só nos ensinam a ver os homens como eles se fizeram, e meditando sobre as primeiras e mais simples operações da alma humana, creio nela perceber dois

princípios anteriores à razão, um dos quais interessa profundamente ao nosso bem-estar e à nossa conservação, e o outro nos inspira uma repugnância natural por ver perecer ou sofrer qualquer ser sensível e principalmente nossos semelhantes (Rousseau, 1978, p. 230).

De modo bastante breve, a célebre defesa de Rousseau acerca da *bondade natural*, afirmando que o homem nasce bom, mas a sociedade o corrompe, diz respeito a um sentimento próprio da condição humana que, conforme o excerto anterior indica, a despeito dos progressos civilizatórios e de suas faculdades possibilita a autopreservação em consonância com a do outro. No *estado de natureza*, o homem só age violentamente contra o outro quando sua integridade é ameaçada. Desta monta, o *homem natural* e a *bondade natural* servem-nos de referência filosófica para a imaginação criativa que se volta para a relação do indivíduo consigo mesmo e com seus semelhantes frente às agruras da violência e da morte.

Assim, a realidade da violência de onde nasce Bacurau para sua imagem da *bondade natural* é dada pelo automatismo da câmara escura, a criação da imagem sobre as cenas filmadas é sutil e peremptoriamente demovida da centralidade do olhar, aproximando esta imagem do regime de visualidade inaugurado pelo cubismo: “Retirado do centro de projeção, o olho não desapruma mais o real, ele se reaproxima, ele aí adere. Como uma mão, ele apalpa, testa, recorta, manipula, sonda-o de diferentes ângulos” (Couchot, 2003, p. 51). A história cruelmente banal de um povoado pobre e afastado da égide social e civilizatória acontece em um cenário rural, de paisagens naturais e urbanismo rudimentar característico de cidades do interior. A incursão do espectador na sequência das imagens em movimento é conduzida pelo som e a iluminação naturais à expressão da realidade da violência sobre Bacurau.

Dada a matéria desta *história* para imaginação criativa, o olho destituído de sua centralidade manipula uma imagem absurda, a ficção de *Bacurau* é constituída por cenas provavelmente jamais reunidas na realidade. Pastagens por onde sobrevoa um drone em forma de “disco voador”, naturalistas nus

participam de tiroteios tomados por esguichos de sangue, um tradicional cancionista sertanejo faz zombarias com psicopatas assassinos, e uma rede de proteção se faz entre os cidadãos sob efeito de uma pílula natural alucinógena tão como pela troca de mensagens instantâneas no aparelho celular.

A protagonista Bacurau é travestida pela morte, do início ao fim do enredo do filme, contudo é sobrevivente. O trabalho fílmico heterogêneo das imagens *apresenta* a participação da protagonista com o mundo, a exclusão social, a violência e a morte. A introdução do espectador à cidade se dá por uma sequência de imagens desde o espaço sideral, perpassando por uma estrada esburacada e encontrando um acidente de trânsito, há na cena um cadáver e caixões espalhados na estrada. A cena segue até as proximidades da cidade onde é possível ver ao longe o exílio de três de seus cidadãos criminosos. Ouve-se uma música de fundo, *Não identificado*, de Caetano Veloso. Impulsionada por esta música, as imagens da chegada à cidade mostram um caminhão pipa que levava como carona uma mulher, que tão logo caminha pela cidade tem de tomar uma pílula. Ela segue até a um velório cortejado em um ritual tradicional da comunidade, no qual destacamos sua cantoria e coreografia de aceno de mãos com lenços brancos. Esta é a única cena de morte com gestos de paz.

O jogo entre o natural e o simulacro decorre desde as imagens do espaço sideral junto à letra da música que alude ao disco voador, até o contraste de violência e morte entre o atentado contra a cidade perpetrado por psicopatas estrangeiros e a organização defensiva da comunidade em prol de sua autopreservação. As cenas do cotidiano da vida da protagonista Bacurau mostram, digamos assim, seu estado de natureza em relação à desigualdade social. As imagens do abastecimento de água com o caminhão pipa, da chegada da encomenda de vacinas, da vigilância comunitária, do recolhimento e protesto diante da caravana eleitoral, da divisão de recursos alimentícios e farmacológicos, dos programas sexuais, do atendimento no posto de saúde, do velório de uma líder comunitária, mostram o cuidado de si, a autopreservação apesar das agruras da desigualdade social que apartam violentamente a cidade de Bacurau do lastro civilizatório.

O artifício cinematográfico de *Bacurau* atua a partir das cenas de embate entre um grupo de estrangeiros norte-americanos e o povo da cidade. Eis que a imaginação criativa engendra a imagem absurda: todos os cidadãos de Bacurau sob o efeito daquela pílula alucinógena junto aos seus criminosos exilados mostram a vitória da autopreservação sobre o atentado daqueles psicopatas estrangeiros alucinados por uma competição nos moldes da experiência de jogos eletrônicos de tiro. A *apresentação* da imagem de violência e morte em *Bacurau* está aquém da perversão civilizatória contemporânea, ela constitui a matéria que através da transgressão mostra a imagem filosófica da *bondade natural* em Rousseau, sob o regime de visualidade do estilhamento do ponto de vista único, em uma relação profícua entre arte, cinema e filosofia.

### **Considerações finais**

Ao propor uma análise pautada na analogia entre os filmes *Raiva* e *Bacurau*, abordamos o conceito de transgressão pois entendemos que este é condição essencial para a compreensão das narrativas de ambos. A polissemia do termo “transgressão” é evocada ao pretendemos inventariar os limites de seus usos que, nestes filmes, contestam ou reafirmam a eficiência de seu sentido nos conflitos centrais, nos convidando a refletir sobre alguns elementos contidos nos contextos por eles mostrados e buscando na linguagem artística do cinema o exercício de conjugação do realismo com a ficção na análise do contexto social. A analogia aqui proposta é pertinente posto que ambos, *Bacurau* e *Raiva*, mesmo que tragam elementos intimistas com pequenas histórias paralelas, centram-se nos aspectos sociais e políticos nos quais o problema da dignidade humana torna-se protagonista.

Ao abordar uma temática universal da desigualdade social com ênfase na exploração e na marginalidade econômica, social e, especificamente em *Bacurau*, tecnológica, é a transgressão que leva os personagens a participarem dos modos de resistência, tanto individuais quanto coletivos, a esse contexto opressor.

De qualquer modo, sabe-se, a transgressão é também provisória e a ela se sucede a adequação e a adaptação. Como a transgressão só existe, segundo Foucault, porque há o limite, ela “transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível” (Foucault, 2001, p. 32). A transgressão, portadora de uma “singularidade dilacerante”, não é o extremo oposto do limite, mas sua complementariedade, numa relação espiralada. Ela designa o ser na sua diferença, mas não na sua negação ou separação, e assim, “ela afirma o ser limitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-o pela primeira vez à existência”. (p. 33). Justamente por isso é preciso “libertá-la do que é o escandaloso ou o subversivo, ou seja, daquilo que é animado pela potência do negativo” (p. 33).

Verificamos então que nos dois filmes a transgressão resulta dos conflitos já instituídos e é acirrada pela consciência da exploração, suscitando o desejo de transformar a ordem já dada na realidade através do engajamento individual e coletivo em causas sociais. Nesse sentido os dois filmes retratam uma potência transgressora da arte. Assim, considerando a experiência como aquilo que nos atravessa, os dois filmes, *Bacurau* e *Raiva* nos atravessam e nos fazem refletir sobre a potência provocadora da arte ao nos convidar para lançarmos um olhar sobre o legado da história e nos projetarmos na perspectiva de uma transgressão.

### **Referências bibliográficas**

- Badiou, A. (2015). “O Cinema como Experimentação Filosófica”. In G. Yoel (org.), *Pensar o Cinema: Imagem, Ética e Filosofia* (pp. 31-82.). São Paulo: Cosac Naify.
- Carrière, J.-C. (2015). *A linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Couchot, E. (2003). *A Tecnologia na Arte: Da Fotografia à Realidade Virtual*. Porto Alegre: UFRGS.

- Deleuze, G. (1985). *Cinema: Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- Fonseca, M. (1984). *Seara de Vento*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Foucault, M. (2001). “Prefácio à Transgressão”. In M. Barros da Motta (org.), *Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema* (pp. 28-46). São Paulo: Forense Universitária.
- Kracauer, S. (2010). *Théorie du Film: La Rédemption de la Réalité Matérielle*. Paris: Flammarion.
- Mouren, Y. (2012). *La Couleur au Cinéma*. Paris: CNRS Éditions.
- Rousseau, J.-J. (1978). *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*. São Paulo: Editora Abril.

## **DESEJAR, VERBO (IN)TRANSITIVO: A CONJUGAÇÃO DO DESEJO NOS FILMES *O FANTASMA* E *UM ESTRANHO NO LAGO***

Daniel Oliveira<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo investiga como os realizadores João Pedro Rodrigues e Alain Guiraudie articulam a dimensão do desejo nos longas *O Fantasma* e *Um Estranho no Lago*, respectivamente. Usando os conceitos reunidos por Ollivier Pourriol no livro *Filosofando no cinema: 25 Filmes para entender o desejo*, em diálogo com outros autores que permitem aplicar tais teorias ao cinema *queer*, a análise pretende demonstrar como os dois cineastas colocam o ato de desejar no centro de suas narrativas e, a partir da frustração desse desejo, realizam uma reflexão sobre a relação platônica do espectador com o cinema narrativo.

**Palavras-chave:** Desejo; *O Fantasma*; *Um Estranho no Lago*; João Pedro Rodrigues; Alain Guiraudie; cinema *queer*.

Em um dos breves fragmentos da coletânea *Comunhão Formal*, o poeta francês René Char (2000, p. 137) escreveu que “o poema é o amor realizado do desejo que permanece desejo”. Implícita na afirmação está a ideia de que uma das matérias-primas, não só da poesia, mas da arte, é o impossível, o intangível – por exemplo, um amor que não se pôde, ou não se pode, ter. Na ausência da concretização desse objetivo, resta apenas o desejo de alcançá-lo, eternizado então pelo ato de criação artística – que se torna, assim, sua sublimação.

1. Mestre em Cinema e Doutorando em Media Artes na Universidade da Beira Interior (UBI).

Para ele, a arte é, portanto, o campo não do desejo realizado, satisfeito, mas do desejar como ação. Do desejo perpetuamente insatisfeito, em constante estado de ser. A arte é alimentada por uma eterna ânsia, jamais aplacada. E o cinema, para o filósofo francês Ollivier Pourriol, é um dos exemplos paradigmáticos disso. Segundo ele, “o verdadeiro objeto do desejo, para o cineasta, é o próprio desejo. Não simplesmente a ideia do desejo, mas o desejo em seu movimento” (2012, capítulo 1, parágrafo 43). A ação de desejar – algo, alguém, um objetivo, uma meta – é uma parte inerente, e indispensável, ao DNA do cinema narrativo.

*O Fantasma* (2000, João Pedro Rodrigues) e *Um Estranho no Lago* (2013, Alain Guiraudie) levam essa “condição desejante” do cinema quase ao pé da letra. Os dois filmes acompanham protagonistas definidos, exclusivamente, pelo desejo. Em ambos os longas, o personagem principal passa toda a narrativa saciando seus instintos e necessidades carnis, mas é “amaldiçoado” por um desejo central, único, pelo qual ele fará e perderá tudo, mas que nunca conseguirá satisfazer: em *O Fantasma*, Sérgio (Ricardo Meneses) cobiça João (André Barbosa), que em nenhum momento demonstra qualquer interesse afetivo ou sexual por ele; e em *Um Estranho no Lago*, Franck (Pierre Deladonchamps) almeja levar sua relação sexual com Michel (Christophe Paou) para fora do lago do título, para o “mundo real”, de romances, jantares e convívio, mas permanecerá preso com ele ali – no filme de Guiraudie, não existe amor no lago, nem vida fora dele. Os dois filmes se estruturam, dessa forma, em torno de um desejo inatingido.

O objetivo deste artigo é analisar como os cineastas João Pedro Rodrigues e Alain Guiraudie articulam cinematograficamente essa dimensão do ato de desejar que, nas duas obras em análise, configura-se em torno de uma elipse – algo que nunca se mostra nem se vê, porque nunca acontece. Sérgio nunca tem seu momento de prazer com João. Franck nunca sai do lago para jantar com Michel. E a partir dessa grande ausência, dessa ilusão – dessa “mentira a 24 quadros por segundo”, nas palavras do cineasta Rainer Werner Fassbinder – esta análise pretende mostrar como Rodrigues e

Guiraudie representam em seus longas, em última instância, a relação de desejo platônica do próprio espectador com o cinema.

Porque em *O Fantasma* e *Um Estranho (...)*, não só os protagonistas desejam. O espectador também é convidado a desejar, a experimentar aqueles prazeres e aventuras vividos ou ansiados pelos personagens – identificando-se e projetando-se na tela, numa estratégia comum a quase todo o cinema narrativo. Só que essa vontade, esse sonho, de viver aquelas histórias, estar naqueles lugares, entrar no lado de lá da tela é, obviamente, impossível. Assim como os desejos de Sérgio e Franck.

Para demonstrar como os dois cineastas tecem essa relação entre o desejo de seus protagonistas e o do espectador por meio da manipulação da câmera, montagem e som, a análise fará uso dos conceitos sistematizados por Ollivier Pourriol no livro *Filosofando no Cinema: 25 Filmes para Entender o Desejo* (2012). A partir de uma série de textos e reflexões de nomes como Platão, Kant, Sartre, Hegel e Deleuze sobre o desejo, Pourriol analisa como as ideias desses filósofos se manifestam e são colocadas em uso no cinema. A proposta aqui é colocar a análise de Pourriol em diálogo com outros autores e artigos que permitam transportar suas reflexões para dois filmes essencialmente *queer*, um universo cinematográfico que ele não aborda em seu livro.

## **A fauna do desejo**

Em seu livro, Pourriol (2012, capítulo 1, parágrafo 13) afirma que

Um ser que deseja irá lançar sobre o mundo que o cerca não apenas um olhar, mas um desejo que irá mudar o mundo. O mundo, para um ser desejante, é obrigatoriamente animado, uma vez que não é indiferenciado. E aquele que deseja rompe o mundo, no sentido de que não coincide com ele, mas o anima, suscita, recria.

Essa reconfiguração e/ou recriação do mundo a partir do desejo do protagonista é fundamental e clara tanto em *O Fantasma* quanto em *Um Estranho (...)*.

Mas ela é especialmente marcante no longa de João Pedro Rodrigues. Toda a geografia do filme português é definida e imaginada a partir da personagem de Sérgio, um coletor de lixo cuja existência se divide entre o trabalho noturno e uma série de aventuras nas quais tenta saciar seu apetite sexual. Pourriol (2012, capítulo 1, parágrafo 4) considera que

um filme nos põe em relação com o desejo de um personagem, que por sua vez se põe em movimento em direção a um objetivo que ele talvez não alcance – do qual está separado por inúmeros obstáculos –, mas que vale o risco. No cinema, o pensamento está todo no movimento. E o filme é essa estranha máquina de pôr a alma em movimento.

Sérgio é a encarnação desse movimento. Ele é o desejar em ação o tempo todo. Não tem família ou amigos, e o espectador nunca o vê senão trabalhando ou saciando algum desejo – sexual, alimentar, fisiológico. Sua identidade é definida por essa dualidade coletor de lixo/agente do desejo (reforçada por um figurino pouquíssimo variado que parece um uniforme tanto no trabalho quanto fora dele), que se manifesta num personagem em constante movimento: caminhando e se esgueirando por ruas, becos, tetos, lixões, banheiros, cantos escuros e marginais onde possa satisfazer seus instintos – até que o encontro com João, durante uma tarefa do trabalho, torne essa satisfação inatingível.

E o mundo criado por João Pedro Rodrigues no longa é ditado e delimitado por essa geografia do desejo do protagonista. O filme se passa quase todo à noite, em espaços sem muita identidade – a rua e a casa de João, corredores e salões do trabalho de Sérgio, assim como seu quarto de pensão, o lixão, banheiros públicos indistintos – que o cineasta nunca localiza especificamente dentro do espaço urbano de Lisboa, para além de sua função narrativa: atender às demandas do desejo de Sérgio.

Esse descolamento do resto do mundo fica claro no trabalho de som de Nuno Carvalho e Mafalda Roma. Nas cenas externas, os barulhos da cidade – um avião que passa, tráfego, animais latindo, movimento – são sempre ouvidos ao fundo, mas nunca vistos. Provavelmente porque não pertencem

a esse “mundo do desejo” do protagonista – um universo quase recortado, escondido ou excluído da realidade lisboeta. Uma relação de marginalidade que relaciona diretamente o espaço fílmico ao protagonista e suas ações, como descreve Antônio M. da Silva:

Embora habitem o espaço urbano, os personagens de Rodrigues parecem mais *flâneurs*, em constante movimento (simbolizado pela presença de trens, carros, táxis e até o barulho deles fora de quadro às vezes). O movimento, contudo, geralmente expõe lugares feios e ‘abjetos’ do ambiente urbano, como lixões, banheiros públicos e cemitérios (Silva, 2014, p. 72; trad. minha)

Silva importa o conceito de “abjeção” de Julia Kristeva (1982) para caracterizar o universo dos filmes de Rodrigues, mas a palavra tem uma certa carga de julgamento moral que, em nenhum momento, o cineasta faz em *O Fantasma*<sup>2</sup>. Mais próxima da intenção do realizador parece estar Ana María Sedeño, ao comentar, sobre a cena de sexo que abre o longa, que “os lamentos e latidos dão som a um encontro sexual onde a brutalidade, a impessoalidade e a cruzeza descrevem fórmulas animais ou infra-humanas” (2016, p. 275; trad. minha).

Nessa ideia de animalidade encontra-se a chave para entender como Rodrigues caracteriza o desejo de Sérgio em seu filme. Na cena inicial, analisada por Sedeño, a câmera do diretor de fotografia Rui Poças e o espectador são conduzidos por um cachorro ao quarto onde o protagonista se envolve sexualmente com um estranho. Poucos minutos depois, Sérgio será levado também por seu cão até um encontro sexual com um policial algemado em um carro. Na sua obsessão por João, o protagonista derruba e fareja o lixo dele, urina na cama do jovem como tentativa de demarcar território e, para chegar até ela, escala uma árvore como um macaco – escalando também

2. Para uma fala do próprio do Rodrigues sobre sua relação com os espaços e locações utilizados em seus filmes, ver entrevista concedida pelo cineasta, publicada em *Novas & Velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo*, disponível em: [https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/314/1/joao\\_rodrigues.pdf](https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/314/1/joao_rodrigues.pdf). Acesso em 05.05.2020.

um telhado da mesma forma, vestido apenas com a sunga de João, motivado pelo desejo e pelo “cio” após um encontro sexual anônimo.

Em todos esses momentos, fica claro como Rodrigues associa o desejo de Sérgio a um instinto animal. O cineasta enxerga seu protagonista como um cão no cio. E é o fato de que esse desejo do personagem se torna cada vez mais animal e menos humano que leva à ruptura do ato final do filme, em que Sérgio perde o controle sobre seus instintos. Porque, segundo Pourriol, o que separa humanos e animais é que o homem tem uma noção de tempo que o permite projetar um futuro em que seu desejo será saciado, enquanto o animal só entende sua necessidade de realizá-lo no presente, no agora:

O tempo natural e o tempo animal giram em círculo, o tempo humano é o único capaz de se abrir para um futuro, de rasgar a prisão natural para criar algo inédito. O que é um ser de desejo? É um ser que sai do tempo cíclico da natureza. Não repetir o ciclo biológico da falta, porém inventar uma história (...). Desobedecer à voz da natureza é sair do tempo natural para afirmar um tempo humano e fazer o futuro prevalecer sobre o presente. (2012, capítulo 5, parágrafo 12)

Essa associação entre desejo e animalidade canina será materializada no filme pelo uso constante da câmera baixa na fotografia de Poças. Em *Fantasma*, o desejo sempre conduzirá ao e será consumado no chão, na linha do olhar de um cachorro. Quando vasculha o lixo de João, Sérgio o joga na calçada para farejá-lo e alimentar seu desejo. Após uma brincadeira com um arco e flecha fazer o protagonista desejar sua colega de trabalho, ele a leva ao chão para consumir sua atração, onde a lambe como um cão. O encontro sexual com um anônimo em um banheiro público também se realiza quando a câmera abaixa.

Um dos aspectos mais interessantes da fotografia do longa, porém, é a ausência de planos subjetivos e do plano/contraplano tradicional – duas das ferramentas mais comuns para expressar o desejo no cinema. Apesar de o desejo de Sérgio ser o centro gravitacional de *O Fantasma*, e de ele expressar isso quase sempre pelo olhar, Rodrigues em nenhum momento corta para

um plano subjetivo do que o personagem vê ou deseja. A explicação mais provável será que ele não quer filmar o objeto do desejo, mas antes o ato do desejo, o protagonista como desejo em ação. Assim, quando Sérgio observa João em seu quarto, bisbilhotando através da janela, não vemos seu ponto de vista, mas sim o ato de observação do protagonista.

A câmera de Poças representa menos o desejo de Sérgio do que o desejo do próprio espectador de seguir o protagonista, de saber o que ele persegue, o que observa e o que ele sente – e, em última instância, de experimentar aquelas mesmas sensações. Se Sérgio age seu desejo, a câmera age, e evidencia, o desejo do espectador. Laura Mulvey (1975/2018) considera que as estratégias escopofílicas (usar o ser na tela como objeto de estímulo sexual através do olhar) e narcisistas (identificação com o alter ego/protagonista masculino) do cinema narrativo são alcançadas por meio da anulação do olhar da câmera e do espectador, que são levados a se identificar exclusivamente com o olhar do protagonista masculino:

Existem três séries diferentes de olhares associados com o cinema: o da câmera que registra o acontecimento pró-fílmico, o da plateia quando assiste ao produto final, e aquele dos personagens dentro da ilusão da tela. As convenções do filme narrativo rejeitam os dois primeiros, subordinando-os ao terceiro, com o objetivo consciente de eliminar sempre a presença da câmera intrusa e impedir uma consciência distanciada da plateia. Sem essas duas ausências (a existência material do processo de registro e a leitura crítica do espectador), o drama ficcional não atinge o realismo, o óbvio e a verdade. (2018, p. 392)

Em *O Fantasma*, Rodrigues subverte esse modelo ao não só reconhecer o olhar da câmera e do espectador, mas ao identificá-los um com o outro, e não com o olhar do protagonista. Além disso, o cineasta põe em xeque a afirmação de Mulvey de que “a figura masculina não pode suportar o peso da objetificação sexual” (2018, p. 384) ao colocar João como objeto do desejo do olhar de Sérgio, e o próprio Sérgio como objeto do desejo do olhar da câmera/espectador.

Indo mais além, Rodrigues evidencia esse olhar da câmera e do espectador em seu longa ao fazê-lo ser reconhecido, e engajado, pelo próprio Sérgio. Isso fica claro numa série de jogos com espelhos que o realizador e Poças usam para substituir o tradicional plano e contraplano. Quando o protagonista veste a sunga velha de João pela primeira vez e se observa com ela, a câmera enquadra a sunga e o olhar de Sérgio no espelho, como se ele encarasse o olhar do espectador também a observar seu corpo. Da mesma forma, quando ele flerta com um anônimo no banheiro público ou tenta seduzir João no vestiário da piscina, Poças filma esses olhares de sedução pelo espelho, como se Sérgio quebrasse a quarta parede e olhasse deliberadamente para o espectador, encarando-o e engajando-o no jogo do desejo. Essa quebra da quarta parede é mais forte ainda na cena em que o protagonista masturba o policial algemado no início do filme. Utilizando a profundidade de campo, o enquadramento foca o policial ao fundo, olhando para Sérgio que aparece, no entanto, desfocado e quase recortado do quadro. Com isso, o olhar do policial parece se dirigir à câmera, ao espectador, com o protagonista se tornando apenas um agente do desejo, uma extensão fílmica executando na tela a fantasia ou expectativa do espectador.

Erly Vieira Jr. enxerga nesse esforço uma herança do conceito de “visualidade háptica” desenvolvido por Laura Marks (2000). Segundo o investigador, o cinema *queer* contemporâneo importa dessa visualidade a tentativa de

instaurar uma relação de intimidade capaz de fazer confundir as distâncias entre quem vê e o que é visto (em lugar da nítida separação entre sujeito e objeto presente na visualidade ótica), evocando uma relação mais tátil com as superfícies filmadas, não somente no sentido de toque, mas também sob um amplo contato entre as peles do filme e do espectador, este envolvido física e afetivamente em todo o seu corpo – inclusive internamente, se levarmos em consideração as diversas terminações nervosas que revestem nossa carne e vísceras e que compõem nossos aparelhos sensoriais. (2018, p. 171)

Vieira Jr. afirma que tais recursos de engajamento sensorial constituem o que ele chama de câmera-corpo, “um conjunto de estratégias de intimidade que ativem modos de engajamento corpóreos junto ao espectador, capazes de nos afetar de diversas maneiras, indo da excitação física (*thrilling*) e sexual até o torpor ou a embriaguez” (2018, p. 172). Para ele, *O Fantasma* e o cinema de João Pedro Rodrigues são exemplos claros do uso dessa câmera-corpo, com a cena de sexo que abre o longa criando no espectador “a forte impressão de se estar a poucos centímetros deles, quase a tocar a imagem – inclusive pela sensação transmitida pelos ruídos do atrito da borracha com a pele do outro personagem, enquanto os corpos roçam entre si no acelerado ritmo da penetração” (2018, p. 173). E essas estratégias de provocação e envolvimento sensorial serão levadas a um outro nível em *Um Estranho no Lago*.

### **A flora do desejo**

Assim como no filme de João Pedro Rodrigues, a geografia do mundo de *Um Estranho (...)* é totalmente desenhada a partir do desejo do protagonista Franck. O filme se passa todo em um lago francês, uma grande ilha para a prática do desejo, frequentado por homens *gays* em busca de *cruising*<sup>3</sup>. E logo na sequência inicial, o realizador já apresenta os quatro ambientes que compõem esse universo e as regras que o organizam: primeiro o estacionamento, ponto de entrada por onde Franck adentrará esse mundo pelos próximos dez dias; em seguida, a beira do lago, espaço de negociação do desejo, de busca e sedução de parceiros, onde o protagonista se despe logo ao chegar; o bosque adjacente à praia, onde o desejo é consumado, executado; e por fim, o lago em si, de água “quente como uma sopa” e agradável, representando a liberdade e o prazer proporcionados pelo local, mas também seu risco, passando a ser um espaço de morte quando Michel afoga ali seu ex-amante.

3. Prática comum entre uma parte da comunidade *gay*, que passa a frequentar um determinado espaço escondido ou isolado (um banheiro público, uma praia, um parque, um bar), criando uma série de códigos de negociação e sedução para a realização de sexo anônimo no local.

Parafrazeando a heterotopia<sup>4</sup> de Michel Foucault, Connor Winterton descreve esse universo de *Um Estranho (...)* como uma “homotopia”:

um espaço decididamente gay (masculino) que exala uma sensibilidade utópica, mas tem a possibilidade de ser real (afinal, Foucault determina que as heterotopias são lugares frequentemente reais), onde os membros de sua comunidade veem seus rituais como “naturais”. O lago é um espaço seguro “homotópico” que será penetrado por uma presença ameaçadora, Michel, um homem perigoso que vai usar os gestos desses rituais para corromper o local. (2018, p. 53; trad. minha)

Essa corrupção/contaminação levará à dualidade do lago como um espaço de desejo, mas também de morte, uma divisão que a narrativa demarca claramente no contraste forte entre dia e noite. Se em *O Fantasma* João Pedro Rodrigues usava a escuridão e as sombras da madrugada como o esconderijo para o desejo marginal e subversivo de Sérgio dentro da realidade urbana de Lisboa, em *Um Estranho (...)* o tempo do desejo é o diurno. Diferente do recorte temporal feito pelo cineasta português, Guiraudie descola o universo do desejo do seu filme do resto do mundo por meio do espaço. A “homotopia” do longa francês existe quase como um paraíso desconectado da realidade terrena – um espaço que, ao mesmo tempo em que permite que o protagonista satisfaça seu apetite sexual, impossibilita que ele realize seu maior desejo. Franck quer uma vida com Michel lá fora, mas corre o risco de sucumbir à morte que o parceiro representa ali dentro: nem a câmera, nem o espectador, nem o amante o acompanham quando ele sai dali.

Os signos que remetem à morte são os mesmos que o longa francês usa para materializar o desejo na tela, separados apenas pela diferença entre o dia e a noite. Enquanto Rodrigues associava o desejo em seu longa ao reino animal, Guiraudie o associa ao reino vegetal. Em *Um Estranho (...)*, o prazer, o gozo

4. No livro *Ditos e Escritos vol. III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, Foucault conceitua a heterotopia, em oposição à irrealidade impossível das utopias, como “lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se pode encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (2009, p. 415)

e a liberdade dos personagens são diretamente associados a um mundo em estado natural: à beleza bucólica e aos elementos da natureza, do lago e seus arredores, especialmente a luz do sol e o vento nas árvores. O primeiro encontro sexual de Franck e Michel acontece no crepúsculo, no limiar entre dia e noite, indicando como o amante representa ao mesmo tempo vida e morte para o protagonista. No dia seguinte, quando tem início uma espécie de “idílio sexual” do casal, o céu está ensolarado, o lago resplandecente, e os dois são filmados com uma luz dourada sobre seus corpos deitados.

Contudo, essas mesmas imagens e sons bucólicos usados para indicar a naturalidade e a liberdade do prazer diurno representam algo completamente diferente à noite. O bosque, local de gozo e execução do desejo à luz do dia, transforma-se num lugar escuro e ameaçador após o pôr do sol. E se o barulho do vento e de uma mosca perambulando colocam o espectador quase do lado do casal protagonista durante o sexo, à noite os mesmos sons podem ser sinal de perigo. Não por acaso, o assassinato cometido por Michel ocorre também no crepúsculo, perpetuando essa metamorfose que se opera no local do dia para a noite, do desejo para a morte. À medida em que os dias passam, e o cerco da investigação do detetive vai se fechando, esses elementos se tornam mais e mais ameaçadores: o vento sopra mais forte, o lago mais inquieto, as folhas cobrem gradualmente com sombras os corpos e os rostos de Franck e Michel, antes iluminados e dourados.

Se em *O Fantasma* a câmera baixa da fotografia era o elemento que imergia o espectador no espaço do desejo, em *Um Estranho (...)* esse trabalho é operado pelo som. Do barulho insistente do vento nas árvores, ao som constante do lago, passando pelo roçar dos tênis nos cascalhos do chão até uma mosca zumbindo enquanto Franck e Michel fazem sexo, Saige Walton argumenta que a ambientação sonora no longa francês cria uma “ecologia rítmica” que

não apenas transmite todas as diferentes texturas da beira do lago (pedra, água, arbustos), mas efetivamente sedimenta os corpos no mundo ao redor dele. Ao amplificar a natureza material de suas origens, os sons imediatos do filme também registram o peso, movimento, equilíbrio e a

tangibilidade dos corpos no espaço com uma limpidez intensa. Ouvimos a trituração audível do cascalho no estacionamento ou a margem pedregosa do lago sob diferentes pares de tênis. Ouvimos a aridez da grama no bosque enquanto os homens buscam sexo; tapas de corpos contra corpos, beijos molhados e orgasmos ofegantes, a força elementar de correntes de vento, sons de água batendo e o zumbido suave dos insetos no verão (2013, p. 245; trad. minha)

Na completa ausência de trilha musical, o destaque inquestionável que Guiraudie confere a esse desenho do som em seu filme permite ao espectador se sentir dentro daquele universo. Uma estratégia sonora que cumpre aqui o papel da “câmera-corpo” – uma vez que, como Vieira Jr. reforça, a escuta também pode ser háptica, “com sua possibilidade de gerar zonas de indistinção temporárias capazes de nublar a percepção espacial do som, instaurando perspectivas sonoras diferenciadas e permitindo, dessa forma, conceber um espaço sonoro de intimidade extrema e irrecusável” (2018, p. 171).

Esse convite íntimo e irrecusável é, ao mesmo tempo, potencializado e frustrado pela direção de fotografia de Claire Mathon. Assim como Rui Poças em *O Fantasma*, ela também coloca o espectador na posição de *voyeur*, observando o desejo em ação de Franck e dos demais personagens. Diferente do longa português, porém, ela chega a usar alguns planos subjetivos do protagonista – na primeira vez em que ele entra no lago, quando olha para a praia em busca de um possível parceiro sexual; quando testemunha o assassinato; ou quando vai atrás de Michel pela primeira vez e o encontra a ter relações sexuais com seu primeiro amante. Porque Mathon e Guiraudie querem, muito provavelmente, que o espectador se coloque, se sinta, nesse lugar do *cruiser*, de alguém em busca de ação, do desejo em ação. A grande diferença entre o espectador e Franck é que este consegue chegar às vias de fato, saciar esse desejo. E quando isso acontece, a câmera deixa o espectador à distância. Não há planos subjetivos, e a câmera permanece fixa, não entra no movimento sexual. Porque o espectador pode desejar, mas assim

como o sonho do protagonista de um jantar com Michel, ele jamais pode efetivamente realizar esse desejo.

Essa atitude de rejeição e distanciamento da câmera fica clara numa cena do filme em que Franck discute com Michel sobre a insensibilidade dele quanto à morte de seu ex-amante. Trata-se da primeira conversa mais séria e da primeira discussão dos dois como casal, e ela é interrompida quando Michel afasta Eric (Mathieu Vervisch), um frequentador do lago que gosta de se masturbar vendo outros casais. É um momento quase cômico quando Guiraudie corta do plano de conjunto dos dois protagonistas para o contraplano revelando a presença, até então ignorada pelo espectador, do *voyeur* inconveniente ali. Mas a sequência deixa claro como o cineasta, em certa medida, enxerga e coloca o espectador no lugar de Eric: um intruso observando a intimidade daquelas pessoas. E quando essa intimidade deixa de ser meramente sexual, e passa a ser mais pessoal e dramática, Michel rechaça e ressentido a presença do *voyeur* (e do espectador) ali. Devido à sexualidade gráfica de suas cenas, e ao excelente trabalho de som, *Um Estranho no Lago* passa ao espectador a falsa impressão de estar muito próximo daqueles homens, quando na verdade o filme nunca permite ao espectador que realmente se aproxime da – ou penetre na – vida interior deles, assim como Franck nunca conseguirá se aproximar realmente de Michel. No longa, todos permanecem estranhos.

### **A morte do desejo e o desejo de morte**

Portanto, se o lago do filme francês representa essa “homotopia” do prazer sexual, a relação íntima e afetiva que Franck deseja com Michel fora dali é a utopia irrealizável da narrativa. Segundo Connor Winterton,

*Um Estranho no Lago*, como outros filmes contemporâneos, apresenta um mundo onde ser *queer* e amar de forma *queer* é uma impossibilidade, um mundo onde felicidade e prazer são apenas momentâneos. São produções que apresentam sexo erótico e “relativamente explícito” que,

no fim das contas, termina em separação ou coração partido para o protagonista. O sexo utópico é frequentemente colocado no centro de uma narrativa distópica ou anticlimática (2018, p. 51; trad. minha)

Ao mesmo tempo em que reconhece que essa ideia heteronormativa de uma “vida ideal” é a grande impossibilidade do filme, Winterton observa que, no longa de Guiraudie, mesmo esse sexo utópico não é associado a uma ideia de satisfação plena. O autor destaca como a única cena de ejaculação explícita, “real”, acontece quando Franck faz sexo com um homem anônimo logo no início, enquanto todos os orgasmos com Michel são puramente cinematográficos: *soft-core*, encenados, não reais. Assim como o desejo do espectador nunca pode ser totalmente satisfeito devido às estratégias de distanciamento da câmera e do filme, o do protagonista também não parece ser. E mesmo essa cena de ejaculação/orgasmo explícita, como sublinha Saige Walton, é associada a uma ideia de morte, ao assassinato que ocorre logo a seguir, ecoando o plano final do longa, quando Franck responde ao chamado de Michel, finalmente equivalendo seu desejo a um desejo de morte:

Por meio de oportunidades perdidas, mal-entendidos e encontros com homens emocional ou sexualmente indisponíveis, os personagens de *Um Estranho no Lago* frequentemente se encontram no “lugar errado” na “hora errada”. É por essa razão que o primeiro afogamento é diretamente precedido pelo orgasmo de Franck. Sexo e desejo são intimamente ligados à morte, por meio do simbolismo afetivo do lago com Michel. Embora a prática de *cruising* de Franck e do filme abra caminho para sexo com Michel, ela nunca cria um espaço para o amor. (2013, p. 256; trad. minha)

Não é por acaso que Pourriol (2012, capítulo 5, parágrafo 58) afirma que “no cinema, a satisfação tem sempre um segundo plano pornográfico. No cinema, o desejo deve permanecer desejo”. Isso é confirmado em *O Fantasma*, quando Sérgio consegue finalmente dominar João, algemando-o e amordaçando-o – e, claro, jogando-o ao chão para farejá-lo e lambê-lo como um cachorro. Ao contrário de seus encontros sexuais anteriores,

porém, ele não chega às vias de fato, seu desejo não é satisfeito. Porque o protagonista não deseja apenas possuir o corpo de João como um objeto, ele quer o que Pourriol chama de “corpo em situação” – “é sua atitude, sua situação, que faz nascer o desejo” (2012, capítulo 1, parágrafo 8). Mais do que isso, o que Sérgio realmente quer é que seu desejo seja reconhecido, seja retornado. E quando descobre que a recíproca não é verdadeira, a satisfação se torna impossível.

Com isso, o desejo do protagonista, assim como o desejo do espectador, de possuir e viver aquela história, de estar do outro lado da tela, permanece inatingível. Permanece desejo. No caso de *O Fantasma*, porém, essa constatação ganha um certo contorno trágico porque, em seu ato final, Sérgio se torna uma mera e total encarnação do desejo em ação. Após ser flagrado e algemado na casa de João, perdendo o emprego e o aspecto “operário” de sua identidade (o que Rodrigues representa visualmente ao queimar o carrinho de lixo do personagem), o protagonista sofre uma total desmaterialização de sua humanidade. Vestido com uma roupa de látex preta, sem nenhuma articulação verbal, engatinhando pelo chão e roçando pelo lixo, preocupado apenas em satisfazer suas necessidades fisiológicas – comer, defecar, urinar, praticar sexo –, Sérgio vê seu desejo por João se transformar numa espécie de obsessão e passa a se comportar como um ser completamente dominado por seus desejos, literalmente um animal em estado de cio.

Nesse sentido, é como se o foco do protagonista deixa de ser João e passa a ser o mero desejar em si, tornando-se obcecado e dominado pelo desejar. E aqui, mais uma vez, Rodrigues parece subverter, ou expandir, o pensamento de Laura Mulvey (2018, p. 384), quando ela diz que

Na medida em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta o seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência.

Em *O Fantasma*, esse sentimento de onipotência não existe: o protagonista perde totalmente o controle dos eventos e o controle do seu desejo, além de não conseguir realizá-lo. E, como já analisado acima, o olhar do espectador não é o do protagonista, mas o da câmera. Portanto, esse espectador é convidado pelo cineasta a assistir ao resultado do que acontece com alguém que cede completamente ao seu desejo e aos seus instintos escopofílicos – sua necessidade quase patológica de objetificar e possuir alguém. Trata-se de uma perda não só da racionalidade, mas de identidade.

É possível inferir que, ao fazer isso, Rodrigues esteja expondo ao espectador o que pode lhe suceder caso ele mesmo não controle, não limite, sua escopofilia e seu narcisismo “mulveyanos” – seu desejo de entrar na tela, de viver aquelas sensações, de ser e ter aqueles personagens. Levar a cabo a fantasia de *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985, Woody Allen) é uma loucura no sentido de que tornar-se um personagem é deixar de ser humano, perder a agência e o controle sobre seus atos, seu senso de identidade. No cinema, o desejo deve permanecer desejo. Poesia. Sua satisfação significa a morte.

## Referências bibliográficas

- Char, R. (2000). *Furor e Mistério*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Dias, V. S.; Pereira, C. & Jácome, J. (2011). “João Pedro Rodrigues: o fundamental é o festival onde o filme é apresentado”. In *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, João Maria Mendes (org.). Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/314>.
- Foucault, M. (2009). *Ditos e Escritos vol. III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema* (4ª ed.). São Paulo: Forense Universitária.
- Mulvey, L. (2018)[1975]. “Prazer Visual e Cinema Narrativo”. In *A Experiência do Cinema*, org. Ismail Xavier (pp. 376-394). São Paulo: Paz e Terra.
- Pourriol, O. (2012). *Filosofando no Cinema: 25 Filmes para Entender o Desejo* [versão Kindle]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

- Silva, A. M. (2014). "The Portuguese Queer Screen: Gender Possibilities in João Pedro Rodrigues's Cinematic Production". *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, Vol. VI, No. 1. Disponível em: [http://rupkatha.com/V6/n1/07\\_Joao\\_Pedro\\_Rodrigues.pdf](http://rupkatha.com/V6/n1/07_Joao_Pedro_Rodrigues.pdf).
- Sedeño, A. M. (2016). "Imaginarios del Cuerpo y la Memoria del Cine Contemporáneo: Reflexiones sobre el Cine de Miguel Gomes y João Pedro Rodrigues". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº XX, pp. 267-280. Disponível em: <http://www.revistafotocinema.com/>.
- Vieira Jr., E. (2018). "Sensorialidades Queer no Cinema Contemporâneo: Precariedade e Intimidade como Formas de Resistência". *Contemporanea | Comunicação e Cultura*, v. 16, n.01, jan.-abr., p. 168-182. Disponível em: <http://www.contemporanea.poscom.ufba.br>.
- Walton, S. (2013). "Cruising the Unknown: Film as Rhythm and Embodied Apprehension in L'Inconnu du lac/Stranger by the Lake". *New Review of Film and Television Studies*, 16:3, pp. 238-263. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17400309.2018.1479183>.
- Winterton, C. (2018). "Blurred Lines: The Case of Stranger by the Lake". *Intercourse in Television and Film*, Lindsay Coleman & Carol Siegel. Washington: Lexington Books.



## **A PÁTRIA, A LÍNGUA E O CINEMA: OS PROJETOS CINEMATográfICOS NACIONALISTAS DE FERNANDO PESSOA**

Marcelo Cordeiro de Mello<sup>1</sup>

**Resumo:** Fernando Pessoa afirmou: “Não sei o que penso do cinema”. Talvez por isto, sedimentou-se entre a crítica pessoana a ideia de que Pessoa nunca se interessou por cinema. Esta ideia seria dissipada, em parte, com a publicação, em 2011, de seus *Argumentos para Filmes*.

Além dos argumentos para filmes de ficção, sua atração pelo cinema desdobrou-se também em projetos para a utilização do cinema como ferramenta de divulgação de Portugal e da língua portuguesa. Seu projeto de nacionalismo linguístico não se restringia à variante lusitana: Pessoa nutria interesse também pela expressão do português das ex-colônias, em especial, do Brasil.

Este artigo discute os desdobramentos cinematográficos dos projetos nacionalistas de Pessoa e a compreensão que Pessoa tinha sobre a diferença entre a língua escrita e a falada. Situamos o pensamento crítico pessoano no contexto da transição entre o cinema mudo e o sonoro. Contextualizamos também as relações entre cinema e política.

**Palavras-chave:** Pessoa, Fernando; Cinema; Nacionalismo; Ferro, António; língua portuguesa.

1. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

## Preâmbulo

Em 1929, Fernando Pessoa recebe de seu amigo, o escritor José Régio, um pedido para que opinasse sobre o cinema. A resposta de Pessoa é categórica: “Não sei o que penso do cinema” (Pessoa, 2011, p. 102). Essa frase parece ter sido responsável por sedimentar nos estudos pessoanos a ideia de que Pessoa nunca tenha se interessado pelo cinema. Esta ideia vem sendo pouco a pouco contestada por publicações como *Argumentos para filmes*, livro organizado por Patrício Ferrari e Cláudia J. Fischer e editado em 2011, em que foram publicados pela primeira vez os textos ficcionais dos argumentos cinematográficos escritos por Fernando Pessoa. Outra contribuição neste sentido foi nossa pesquisa de Mestrado: a dissertação *Fernando Pessoa et le cinéma*, apresentada em 2011 à Universidade Paris IV, Sorbonne, na qual desenvolvemos o ponto de vista segundo o qual o interesse de Pessoa pelo cinema não apenas existiu, como teve vários pontos de enfoque diferentes – o poeta da multiplicidade teve pelo cinema um interesse multifacetado. Além dos argumentos para filmes de ficção, sua atração pelo cinema desdobrou-se também em projetos para a utilização do cinema como ferramenta de divulgação de Portugal e da língua portuguesa. Aqui neste texto, nossa ênfase estará especificamente no viés nacionalista.

Pessoa concebeu diversos projetos nacionalistas durante sua vida – é claro que a grande maioria nunca saiu do papel. No entanto, esses projetos pessoanos dão provas de um interesse do poeta pelo cinema como ferramenta publicitária, cujo intuito seria a divulgação de Portugal no exterior. Os documentos nacionalistas de Pessoa relativos ao cinema foram reunidos e apresentados no já mencionado volume *Argumentos para filmes*.

Começaremos nossa discussão apresentando os projetos nacionalistas pessoanos em que o cinema era contemplado. Em seguida, trataremos especificamente do problema do som: seriam estes projetos dedicados unicamente ao cinema silencioso? Cronologicamente, tudo indica que sim, na medida em que estes projetos foram concebidos bem antes de 1929, quando se instala o cinema sonoro. Ainda assim, teria Pessoa cogitado sobre a

possibilidade de incluir a língua portuguesa falada em seus filmes nacionalistas? Ou, caso tivesse se limitado à palavra escrita, qual seria exatamente o uso da língua portuguesa escrita no cinema nacionalista pessoano, e que relações poderiam ser estabelecidas com outros escritos de Pessoa que tematizam a oposição entre língua escrita e língua falada?

O interesse de Pessoa pelo cinema no âmbito dos projetos nacionalistas coincide com o período do sidonismo, isto é, a breve passagem pelo poder do ditador Sidónio Pais. Mais tarde, a partir da instalação do salazarismo, Pessoa vai demarcando sua oposição ao regime. A proximidade entre Pessoa e o intelectual e escritor António Ferro – importante gestor da política cultural de Salazar – permite discutir a possibilidade de utilização do cinema dentro da noção de culto à personalidade característica do regime salazarista e dos regimes fascistas em geral. Conforme veremos, Pessoa recusou ceder ao salazarismo seus projetos nacionalistas cinematográficos; logo, esta análise da relação de Pessoa com o cinema nacionalista reafirma a oposição de Pessoa ao regime do Estado Novo e a Salazar.

### **Conhecendo os projetos nacionalistas de Fernando Pessoa e sua relação com o cinema**

O Nacionalismo é um tema de grande importância para Fernando Pessoa. Consciente da importância de sua obra, o poeta pretendia emprestar seu talento para engrandecer Portugal. Este desejo culminará com a escrita de *Mensagem*, poema nacionalista de exaltação da nação portuguesa, dos descobrimentos marítimos e de seu passado mítico.

Em carta ao amigo Armando Côrtes-Rodrigues em 1915, Pessoa enfatiza a que ponto o nacionalismo havia se tornado uma motivação para sua obra:

Porque a ideia patriótica, sempre mais ou menos presente nos meus propósitos, avulta agora em mim; e não penso em fazer arte que não medite fazê-lo para erguer alto o nome português através do que eu consiga realizar. (Pessoa, 1944, p. 43)

A ascensão ao poder de Sidónio Pais em abril de 1918 enche Pessoa de entusiasmo nacionalista. Deste ano são os primeiros projetos da Cosmópolis, empresa nacionalista pessoana, cujo nome se refere à concepção de “nacionalismo cosmopolita” (Pessoa, 1993, p. 179) de Pessoa.

Naquela mesma altura, começava a se organizar a indústria cinematográfica portuguesa. A empresa Lusitânia-Film havia sido fundada em Lisboa em 1917, e produzia principalmente cinejornais e documentários, incluindo pelo menos quatro filmes de notícias sobre o ditador Sidónio Pais, todos produzidos em 1918: nos filmes da Lusitânia, os espectadores assistem ao discurso de tomada de poder de Sidónio Pais, e é também nele que assistirão a seu funeral. Sidónio Pais é assassinado em dezembro do mesmo ano, e Pessoa lhe dedicará um longo poema, mais tarde, em 1920: “À Memória do Presidente-Rei Sidónio Paes”. A partir desse momento, Pessoa parece reconhecer a importância de organizar e sistematizar seus projetos nacionalistas. Num texto (de 1919 ou 1920), Pessoa enumera os objetivos da empresa nacionalista Cosmópolis, e faz uma menção especial ao cinema. Ele sugere ainda que a Cosmópolis se apropriasse da estrutura empresarial de uma companhia cinematográfica instalada em Lisboa:

Esta sociedade podia tomar, ou chamar a si, a empresa cinematográfica que acaba de ser constituída em Lisboa, ficando assim a ser uma das maiores armas de propaganda que se pode imaginar. (Pessoa, 2011, p. 87)

A empresa cinematográfica a que Pessoa se refere é a Lusitânia Film, e é possível supor que a relação com Sidónio Pais estivesse por trás do interesse pessoano pela companhia – já que ela produziu pelo menos quatro filmes documentários sobre o ditador. Ao que tudo indica, Pessoa pretendia se apropriar da infraestrutura empresarial da Lusitânia Film para ali produzir seus filmes nacionalistas – provavelmente, também seriam cinejornais e documentários.

No começo da década de 1920, Pessoa continuará a desenvolver projetos de outras empresas nacionalistas, como o Grémio de Cultura Portuguesa e a

Olisipo. É possível identificar nesses projetos uma clara continuidade em relação ao projeto da Cosmópolis. Em cada uma dessas empresas nacionalistas, Pessoa incluiu uma “Secção Cinematográfica” (Pessoa, 2011, p. 26). Cabe observar, de passagem, um interessante detalhe: num documento do Grémio de Cultura Portuguesa, ao incluir a menção à criação de uma seção cinematográfica, o poeta faz referência a um relatório (provavelmente escrito por ele próprio) a respeito do cinema: “Secção Cinematographica (ha relatorio feito)” (Pessoa, 2011, p. 26). A descoberta deste texto até hoje desconhecido, poderia ajudar a jogar luz sobre a relação entre Pessoa e o cinema, ainda marcada por lacunas e conjecturas.

O estudioso pessoano Patrício Ferrari, no prefácio à edição dos *Argumentos para filmes*, defende que as empresas nacionalistas idealizadas por Pessoa se dedicariam à produção de filmes documentários semelhantes aos da Lusitânia Film, mas com um viés mais acentuado de promoção do turismo: podemos recordar aqui o já citado texto da Cosmópolis que fala na promoção da “indústria do turismo” (Pessoa, 2011, p. 87). O interesse pessoano pelo turismo também pode ser observado alhures, por exemplo, na sua iniciativa de escrever um guia turístico, intitulado *Lisbon: what the tourist should see* – simbolicamente, o guia foi escrito em inglês (e traduzido como *Lisboa: O que o turista deve ver*), o que dá a entender que se dirigia ao público estrangeiro (provavelmente anglófono). Tudo indica que estes filmes da Lusitânia Film deveriam funcionar de forma análoga, como guias turísticos cinematográficos e, portanto, é natural que estivessem dirigidos ao público estrangeiro. Porém, também é possível supor que as empresas nacionalistas pessoanas estivessem dirigidas à produção de filmes didáticos de propaganda da doutrina nacionalista voltados ao público português.

Mais tarde, entre os anos de 1920 e 1925, Pessoa reformulará esta sua ideia de uma empresa cinematográfica, porém dessa vez abrindo mão do viés nacionalista: essa nova empresa, chamada Ecce Film, se dedicaria à produção de filmes de ficção. A continuidade com os projetos nacionalistas pode ser confirmada a partir de um documento sobre a Ecce Film em que aparece um endereço da Rua São Bento – precisamente onde estava localizada a

sede da Lusitânia Film: “Tomar de trespasse a empreza cinematographica da *Rua de S. Bento*” (Pessoa, 2011, p. 87). O uso do termo “trespasse” dá a entender que a Ecce Film poderia “tomar (...) a si” (Pessoa, 2011, p. 87) as instalações da Lusitânia Film – para retomar a expressão usada por Pessoa no projeto nacionalista da Cosmópolis. Assim sendo, pode-se deduzir que a motivação nacionalista não estivesse totalmente ausente do projeto da Ecce Film – e que a sua relação institucional com o governo permitiria esse tipo de facilidade. Fernando Pessoa chegará a desenhar um logotipo da empresa Ecce Film – o que dá uma amostra do interesse do poeta pela publicidade. O mesmo logotipo por ele esboçado aparece num manuscrito também dos anos 1920-1925, que faz referência ao mesmo endereço da Lusitânia Film: “333-335, R. S. Bento” (Pessoa, 2011, p. 26).

O cinema de ficção – para o qual os interesses de Pessoa parecem se voltar a partir dessa época – é um aspecto bastante interessante, que já tivemos a oportunidade de abordar em detalhe alhures (Mello, 2022). Por enquanto, voltemos ao viés nacionalista do interesse de Pessoa pelo cinema, e exploremos algumas características dos projetos cinematográficos nacionalistas já citados.

Antes de mais nada, cabe observar a originalidade do interesse de Pessoa pelo cinema dentro da publicidade nacionalista. Este interesse é quase concomitante à exploração do cinema como ferramenta de propaganda política que ocorre na União Soviética: em 1925, é lançado *O Encouraçado Potemkin*, de Serguei Eisenstein, filme vanguardista de propaganda da revolução comunista de 1917. Nas décadas seguintes, o cinema se afirmará como ferramenta de propaganda política, com os filmes nazistas de Leni Riefenstahl ou os filmes de culto à personalidade da época do Stalinismo. Mais adiante, falaremos com mais detalhe sobre o interesse de Pessoa pelo cinema alemão e russo.

Por ora, exploremos um aspecto específico dos projetos nacionalistas de Pessoa: a relação com a palavra escrita e falada.

## Língua falada e escrita

Os projetos nacionalistas de Pessoa se referem a certa ideia de um império de língua portuguesa (Pessoa, 1993, p. 110), formado principalmente por Portugal e pelo Brasil: como se vê, o fator linguístico era responsável pela unidade da ideia pessoana de Império. Será curioso observar que o projeto de nacionalismo linguístico de Pessoa não se limitava à variante lusitana, nem se orientava necessariamente em torno dela: Pessoa revelou seu interesse também pela variante brasileira, chegando a enaltecer a poesia popular ligada à tradição oral do sertão brasileiro de Catulo da Paixão Cearense (Pessoa, 1993, 109). Esta perspectiva é visível também nos textos nacionalistas, como o do já citado Grémio de Cultura Portuguesa:

O GRÊMIO DA CULTURA PORTUGUEZA assenta os seus intuitos nos seguintes fundamentos:

(1) Não há separação essencial entre os povos que falam a língua portuguesa.

Embora Portugal e o Brasil sejam politicamente nações diferentes, não são nações diferentes, contêm por sistema [?] uma direcção imperial comum, a que é mister que obedeam. (...)

(3) Acima da ideia do Império Português, subordinado ao espírito definido pela língua portuguesa, não há fórmula política nem ideia religiosa.

(4) Para fixação dos meios materiais do Império, há que adoptar a fixação da linguagem, e, antes de mais nada, a ortografia etimológica, excluindo as extravagâncias simplificadoras criadas pela influência da política estrangeira. (Pessoa, 1993, p. 110)

Naturalmente, a conhecida frase do heterônimo Bernardo Soares “Minha pátria é a língua portuguesa” se refere à língua escrita. É a ela que Pessoa atribuirá maior importância, chegando ao preciosismo de priorizar a ortografia etimológica. É interessante pensar que Pessoa adotará uma ortografia arcaizante em *Mensagem*. Esta perspectiva também pode ser encontrada no estatuto do Grémio de Cultura Portuguesa que acabamos de citar. É interessante que Pessoa tenha, num mesmo projeto nacionalista, reunido

seu interesse pelo cinema e sua exaltação da língua portuguesa. Também é curioso que o problema da diferença entre a língua falada e a língua escrita preocupe particularmente Pessoa.

Naturalmente, somos conduzidos a uma reflexão sobre essa oposição no âmbito do cinema. Ora, os projetos nacionalistas cinematográficos de Pessoa são todos concebidos ainda por volta dos anos vinte – portanto, bem antes do cinema sonoro, que só surgiria em 1927, e se estabeleceria de fato a partir de 1929. Porém, sendo Pessoa um artista de visão, não seria absurdo supor que ele intuísse – como outros de sua época – que a chegada do cinema sonoro era uma questão de tempo, afinal, àquela altura já existiam as gravações sonoras, e tentativas embrionárias de uni-las às imagens em movimento do cinema – é o caso do cinefone (ou cinetofone), inventado ainda no século XIX por William Dickson, colaborador de Thomas Edison.

A relação entre palavra escrita e falada esbarra também noutra questão inevitável: o analfabetismo. O problema já era sério em Portugal antes do salazarismo, e a instalação do Estado Novo contribuiu para piorar a situação. A concepção do salazarismo em relação à alfabetização foi resumida desta forma:

Considero (...) mais urgente a constituição de vastas élites do que ensinar o povo a ler. É que os grandes problemas nacionais têm de ser resolvidos, não pelo povo, mas pelas élites enquadrando as massas. (Carvalho, 1996, p. 728)

As linhas acima foram escritas por António Ferro, diretor do SPN – Secretariado de Propaganda Nacional do governo Salazar. É importante recordar que Ferro foi bastante próximo de Fernando Pessoa, sobretudo na juventude, na fase do *Orpheu*. Mais curioso ainda é que a aproximação entre os amigos passasse tanto pelas artes quanto pelo nacionalismo, já que Ferro também era um entusiasta de Sidónio Pais, sobre quem escreveu: “E foi então que senti, pela primeira vez, a beleza, o sentido poético da palavra chefe, quando este não é um tirano” (Ferro, 1954). Certamente, a fase sidonista de Ferro será determinante para incutir nele a predileção por um

tipo de regime ditatorial “que guie a sociedade e proteja as artes” (Ribeiro, 2010, p. 33) – que, no caso de Ferro, se afirmará numa inspiração clara no fascismo italiano.

Ora, a importância que vai adquirir Ferro nesse contexto é ainda mais interessante se nos recordarmos que ele foi um dos precursores do interesse pelo cinema em Portugal: António Ferro foi o autor de um ensaio intitulado *As grandes trágicas do silêncio*, publicado ainda em 1917 – uma exaltação de atrizes do período do cinema mudo. No fundo, o texto se limita a exaltar (num tom canastrão, diga-se) a beleza daquelas atrizes, sem trazer análises em profundidade a respeito da arte cinematográfica. De qualquer forma, não deixa de ser interessante observar que Pessoa possuía em sua biblioteca uma cópia deste ensaio – portanto, não seria exagero supor que Pessoa pudesse, desde cedo, associar António Ferro ao cinema.

A instalação do Estado Novo em 1926 é sucedida pela chegada do cinema sonoro, em 1929. Ora, não seria difícil imaginar que os projetos cinematográficos de Pessoa pudessem interessar a Ferro, sobretudo se associados ao advento dos filmes sonoros. Obviamente, no cinema mudo, o uso da palavra se limita à escrita – no uso das telas com intertítulos em que, geralmente, eram incluídos os diálogos de filmes de ficção, ou as legendas de filmes documentais ou de cinejornais. Porém, no cinema sonoro, a palavra escrita poderia ser abandonada de uma vez, e substituída pela palavra falada, que poderia ser utilizada de forma generalizada. Assim, Pessoa abriria mão do seu purismo em relação à palavra escrita com o propósito de atingir o público popular analfabeto. Caso Pessoa tivesse emprestado seu talento a Ferro e ao salazarismo, talvez o cinema português nacionalista pudesse ter alcançado importantes resultados propagandísticos, dentro da perspectiva ambicionada, alguns anos antes, por Pessoa em projetos como o da Cosmópolis, do Grémio de Cultura Portuguesa e da Olisipo.

Mas se Pessoa de fato se interessou pelo cinema em sua faceta propagandística, que outras características teve o interesse pessoano por cinema? Este nosso texto se inicia fazendo referência à carta em que Pessoa declarava a seu amigo José Régio:

Ao inquerito sobre o cinema não responderei.

Não sei o que penso do cinema.

Aliás, prefiro não responder a inqueritos. Sobretudo o prefiro depois da estúpida e deplorável resposta que dei a um sobre o Fado, no “Noticias Ilustrado”. Dei essa resposta, é certo, quando estava cumulativamente febril e bebado, mas isso marca até a razão da fraqueza de responder. (Pessoa, 2011, p. 102)

É possível supor que a inquietação de Pessoa a respeito do cinema se deva ao contexto em que essa indagação é feita por José Régio: a carta acima citada é de 16 de maio de 1929, o ano do estabelecimento do cinema sonoro – o que pode ter servido para radicalizar ainda mais a dúvida de Pessoa a respeito do cinema.

O fato é que a reaproximação de Ferro e Pessoa não se dá nessa altura. Portanto, os projetos cinematográficos nacionalistas de Pessoa não chegam ao conhecimento de Ferro e não são reapropriados pelo salazarismo. Isso pode ter acontecido por dois motivos: obviamente, a oposição política de Pessoa ao salazarismo; mas também, por outro lado, o valor que Pessoa atribuía à língua escrita, em oposição à falada – o que teria sido um empecilho para sua dedicação ao cinema numa altura em que o cinema sonoro começava a se impor. Seja como for, o salazarismo, que sempre menosprezou o problema do analfabetismo, poderia ter encontrado no cinema uma poderosa ferramenta propagandística no cinema sonoro, ainda mais se tivesse podido contar com a colaboração de Fernando Pessoa – artista e intelectual visionário que, desde cedo, entendeu a potencialidade do cinema como ferramenta de propaganda política nacionalista.

Percebemos, portanto, que apesar de Pessoa ser um artista profundamente nacionalista, isso não bastou para que ele se rendesse aos valores do nacionalismo fascista salazarista. Fernando Pessoa exprimiu seu desacordo com Salazar e o Estado Novo em várias oportunidades. Mas podemos supor que, caso Pessoa o tivesse desejado, não seria difícil que se concretizasse sua

colaboração com o salazarismo, dada sua proximidade com Ferro – chamado (por Orlando Raimundo) de “o inventor do salazarismo” (Raimundo, 2015).

A partir dos anos 1930 – com a consolidação, por um lado, do salazarismo como governo, e, por outro lado, do cinema como meio de comunicação de massa – o interesse de Pessoa pelo cinema segue tendência semelhante – pelo menos é o que é possível inferir de alguns breves comentários de Pessoa a respeito do cinema. Nesse período, Pessoa se dedica à escrita do livro *Erostratus*, um ensaio sobre a celebridade. Apesar de inacabado, o livro deixou alguns apontamentos interessantes a respeito do cinema – que é, quase sempre, visto de forma negativa. O culto às celebridades do *star system* é visto de maneira extremamente crítica por Pessoa, que parece rechaçar o nascente cinema comercial estadunidense. Segundo Pessoa, o cinema não poderia ser considerado uma arte; porém, ele se preocupa em enumerar duas exceções, os alemães e os russos: “Except the Germans and the Russians, no one has as yet been able to put anything like art into the cinema. The circle cannot be squared there” (Pessoa, 1966, p. 222). A partir deste sucinto comentário, é possível tecer algumas especulações a respeito do interesse de Pessoa pelos cinemas alemão e russo (ou soviético).

Antes de mais nada, cabe observar aqui que provavelmente o interesse de Pessoa por essas duas cinematografias estivesse influenciado pelo grupo da revista *presença* – encabeçado por seu amigo José Régio, que justamente, havia inquirido Pessoa a respeito do cinema. A *presença* foi uma das primeiras publicações portuguesas a atribuir real importância ao cinema, e a publicar ensaios dedicados à sétima arte, ao lado de ensaios dedicados à literatura e às outras artes. Alguns textos de Pessoa foram publicados na revista ao lado de textos dedicados ao cinema. Portanto, parece significativo que o comentário de Pessoa em *Erostratus* diga respeito justamente à classificação (ou não) do cinema como arte, já que, àquela mesma altura, Pessoa publica na *presença*, revista dedicada a alçar o cinema ao mesmo nível das outras artes (a respeito do diálogo entre Régio e Pessoa sobre o cinema, veja-se também: Mello, 2021).

Quando Pessoa cita o cinema alemão, o mais provável é que esteja se referindo ao cinema de ficção bastante distante de qualquer propósito de propaganda política – já que esse era o cinema exaltado nas páginas da *presença*. Portanto, seria um enorme anacronismo enxergar na defesa que Pessoa faz do cinema alemão qualquer relação com o cinema nazista de Leni Riefenstahl, que só surgirá bem depois. Já no que diz respeito ao cinema russo (que, a partir de 1922, passaria a fazer parte do cinema soviético), ainda que Pessoa pudesse ter em mente um cineasta como Eisenstein – cuja relação com a propaganda política da revolução era notável –, ao que tudo indica, o interesse tanto de Pessoa quanto da *presença* não era pelo aspecto político do cinema russo-soviético, mas sim, pelas suas qualidades estéticas, expressas, por exemplo, no cinema de Eisenstein – que àquela altura já influenciava realizadores portugueses como Manoel de Oliveira. É importante sublinhar também que certamente o comentário de Pessoa não diz respeito ao cinema stalinista de culto à personalidade, que só se instalaria tempos depois.

Característica comum dos mais diversos regimes fascistas e totalitaristas, o culto à personalidade foi também um elemento importante da política cultural do salazarismo, encabeçada por António Ferro. Em 1933, Ferro publica *Salazar, o homem e sua obra*, uma evidente obra de propaganda política cultural: um exemplar da obra será oferecido por Ferro a Pessoa – o que talvez indique uma tentativa do diretor do SNI de cooptar Pessoa para emprestar seu talento ao salazarismo.

A reaproximação entre Fernando Pessoa e António Ferro culminará com a publicação de *Mensagem*, em 1934: o único livro publicado em vida por Pessoa contou com o apoio de Ferro para receber um prêmio literário – o que ajudou a atenuar as dificuldades financeiras de Pessoa, ao mesmo tempo em que permitiu a publicação da obra. O fato de se tratar de uma obra poética de exaltação nacionalista permitiu que, durante décadas, se considerasse que Pessoa teria aderido ao salazarismo, ainda que parcialmente. O fato é que, apesar de ter sido levado, pelas circunstâncias, a ceder à publicação de *Mensagem* com a intervenção de Ferro, o fato é que Pessoa não cedeu

a emprestar seu talento a uma estética de culto à personalidade como a salazarista – ainda que não lhe faltassem ideias de política cultural, registradas em seus muitos projetos de empresas nacionalistas. Muitas décadas depois, após a Revolução dos Cravos, seria publicado, em 1974, este epigrama em que Pessoa satiriza a figura de Salazar:

Este senhor Salazar  
É feito de sal e azar.  
Se um dia chove,  
A água dissolve  
O sal,  
E sob o céu  
Fica só azar, é natural. (*Diário Popular*, 1974)

Fernando Pessoa e António Ferro, amigos desde a fase orphista, compartilharam o entusiasmo nacionalista em torno da figura de Sidónio Pais. Ao mesmo tempo, Ferro se mostrava um precoce admirador do cinema. Pessoa, que conhecia o interesse de Ferro pelo cinema, coincidentemente, passa também a se interessar pelo cinema naquela mesma altura – porém, com um propósito abertamente nacionalista. Diante dessa série de coincidências, seria de se esperar que Pessoa e Ferro pudessem se unir num projeto cinematográfico nacionalista comum – o que nunca ocorreu, possivelmente, graças à aversão de Pessoa ao salazarismo e à política cultural de culto à personalidade.

## **Conclusão**

Conforme vimos, a relação de Fernando Pessoa com o cinema passa por duas etapas bastante distintas: uma primeira em que o cinema é limitado a seu uso como ferramenta nacionalista; e uma segunda etapa em que o cinema é alçado ao nível artístico – evidente, por exemplo, no trecho citado de *Erostratus*, ou ainda, na escrita de seus argumentos cinematográficos.

Recordar, hoje em dia, as relações entre cultura e fascismo, não se resume a uma prática memorialista vazia. É importante sublinhar que a estética

fascista teve uma influência notável nas artes, influência que persiste até hoje. No Brasil, em janeiro de 2020, o Secretário de Cultura do Governo Federal surpreendeu a opinião pública ao lançar nas redes sociais um vídeo claramente inspirado na estética fascista e nazista. No vídeo, o secretário discursa ao som de um trecho da ópera *Lohengrin* de Richard Wagner – a peça favorita do compositor favorito de Adolf Hitler. Soma-se a essa “coincidência” o fato de seu discurso parafrasear trechos de um discurso de Joseph Goebbels, ministro da Propaganda de Hitler.

Se, ainda hoje, é possível encontrar políticas culturais aparentadas com o fascismo e o nazismo, fica evidente que voltar a se debruçar sobre este assunto não se resume a um mero exercício vazio; pelo contrário: trata-se de algo que dialoga diretamente com o tempo presente. Fernando Pessoa deixou um importante exemplo para a posteridade: o poeta não se rendeu à arte de culto à personalidade e nem às políticas culturais do nacionalismo fascista.

## Referências bibliográficas

- Carvalho, R. (1996). *História do Ensino em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ferro, A. (1917). *As grandes tragicas do silêncio: três mascararas de Sanches de Castro*. Conferência realizada no Salão Olimpia. Lisboa: Monteiro e Companhia.
- \_\_\_\_ (1931). *Hollywood, Capital das Imagens*. Lisboa: Portugal-Brasil.
- \_\_\_\_ (1954). *D. Manuel II, o Desventurado*. Lisboa: Bertrand.
- Frias, J. M. (2008). “Cinema”. In *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Fernando Cabral Martins (org.), p. 165. Lisboa: Caminho.
- Martins, F. C. (coord.) (2008). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho.
- Medeiros, L. (2008). “Cosmópolis”, “Língua Portuguesa” e “Nacionalismo Cosmopolita”. In *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Fernando Cabral Martins (org.), p. 187, p. 405 e p. 503. Lisboa: Caminho.

- Mello, M. C. (2011). *Fernando Pessoa et le Cinéma*. Dissertação de Mestrado. Universidade Paris IV, Sorbonne.
- Mello, M. C. (2021). “Fernando Pessoa, José Régio e o cinema: inícios da crítica cinematográfica em Portugal”. *Boletim Centro de Estudos Regianos*, v. 28, p. 96-109, 2021.
- Mello, M. C. (2022). “Jogo e arranjo intertextual em *O ídolo* de Pedro Varela e Fernando Pessoa”. *Metamorfoses*. Revista da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ, v. 1, p. 98-109, 2022.
- Mónica, M. F. (1977). “Deve-se ensinar o povo a ler?” – a questão do analfabetismo (1926-1989)”. *Análise Social*, Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS-UL), Vol. XIII (2.º), n.º 50, pp. 321-353.
- Pessoa, F. (1944). *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*. Lisboa: Confluência.
- \_\_\_\_ (1966). “Erostratus”. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. Ática.
- \_\_\_\_ (1974). “Epigrama sobre Salazar”. *Diário Popular de Lisboa*, 30 de maio e 6 de junho de 1974.
- \_\_\_\_ (1993). *Pessoa Inédito*. Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte.
- \_\_\_\_ (2011). *Argumentos para Filmes*. Lisboa: Ática.
- Raimundo, O. (2015). *António Ferro, o inventor do salazarismo*. Lisboa: D. Quixote.
- Ramos do Ó, J. (1999). *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a política do espírito. 1933-1949*. Lisboa: Estampa.
- Ribeiro, C. (2010). *O ‘Alquimista de sínteses’: António Ferro e o Cinema Português*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto.



## **A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM QUANDO TROVEJA E 4 COPAS DE MANUEL MOZOS**

Ariane Miwa Miake<sup>1</sup>

**Resumo:** Cineasta e pesquisador da cinemateca portuguesa, Manuel Mozos buscou evidenciar em suas obras a vivência lisboeta e cotidianos familiares a ele. Na realização de filmes, Mozos começa a ocupar a função de diretor no final da década de 1980, momento no qual o cinema português recebia diferentes influências. Paralelamente a esta conjuntura interna, as críticas feministas ganhavam espaço no cinema mundial e, em Portugal, o diretor também vai em busca da representação da figura feminina. Nesse sentido, tendo como base a Teoria dos Cineastas, pretende-se examinar como o realizador concretizou esta busca, ao representar a mulher em duas ficções – *Quando Troveja* (1999) e *4 Copas* (2008) – nas quais Mozos foi co-roteirista e que trazem jovens mulheres como protagonistas. Buscaremos também explorar como o diretor conecta, narrativamente, as personagens principais à natureza, elemento majoritariamente presente na cinematografia do realizador e que possui forte importância em ambos os filmes.

**Palavras-chave:** Manuel Mozos; Teoria dos cineastas; Mulher.

1. Graduanda em Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

## Introdução

Primeiramente, gostaria de agradecer aos professores Eduardo Baggio e Alexandre Garcia, meus orientadores no projeto de iniciação científica (PIBIC) “Reflexões cinematográficas nos filmes de Manuel Mozos”, financiado pela Fundação Araucária e responsável pela fundamentação dessa comunicação. Como entrega o título do projeto, inicialmente a pesquisa possuía um objeto mais abrangente, dando liberdade para um aprofundamento na obra de Mozos. Após alguns meses de pesquisa, com o intuito de centralizar a mulher nas análises, chegamos ao título desta comunicação, dando enfoque a duas protagonistas de duas ficções co-roteirizadas e dirigidas pelo realizador.

Tal perspectiva se deu com base na leitura de textos que contextualizam o momento no qual Mozos começa a dirigir seus filmes. Daniel Ribas traduz bem este momento do cinema português, evidenciando que “uma nova geração de cineastas, no contexto da longa-metragem, em paragens menos mediáticas também se trabalhava num movimento que haveria de surpreender o panorama cinematográfico português” (Ribas, 2011, p. 93). Foi um período, portanto, de extrema desenvoltura para a sétima arte portuguesa, que passava a ter novos diretores com novas formas de expressão. Este contexto também foi marcado cronologicamente por ser posterior aos cinemas novos, movimentos que trouxeram uma subversão na maneira de filmar e que ressoava firmemente nesta nova geração de idealizadores.

Destaca-se, dessa forma, que Mozos já inicia sua jornada como cineasta em uma conjuntura de extrema efervescência de influências, de tal forma que é definido por Paulo Cunha como integrante da “geração esquecida” (Cunha, 2013, p. 185) e por Ana Catarina Pereira como membro da “geração do meio” (Pereira, 2013, p. 15). O cineasta assume a direção de seu primeiro longa – *Um Passo, Outro Passo e Depois* (1991) – no início da década de 1990, em um contexto no qual o cinema português recebia influência de diferentes fontes, sendo inspirado pela “curta-metragem, pelo vídeo e pela televisão” (Cunha, 2013, p. 187).

Isto posto, tendo em mente que o presente estudo busca analisar como Mozos representa o seu imaginário de “mulher”, destaca-se também que a teoria feminista aplicada ao cinema ganhou destaque nas décadas anteriores aos filmes. Sucintamente, as décadas de 40 e 50 foram marcadas pelos primórdios das respostas às críticas feministas no cinema, com os chamados “filmes de mulheres”, que criaram narrativas centradas em uma imagética irreal de mulher, em busca de novas audiências. Como bem destaca Ana Catarina Pereira, dessa tentativa resultou uma “profunda instabilidade e incoerência, uma vez que a mulher que inicia a narrativa como voz principal termina invariavelmente silenciada” (Pereira, 2016, p. 113). A mulher era representada de maneira caricata, sensível, instável.

Nos anos 60 e 70, diretores como Bergman, Antonioni e Truffaut começam a criar narrativas que exploram a sexualidade da mulher. Nas palavras de Ann Kaplan, a mulher adquiriu o “direito de ser boa e sexual” (Kaplan, 1995, p. 23).

Portanto, ao final da década de 1980, quando Mozos começa a dirigir, grandes diretores já haviam tentado representar a mente feminina. Como bem afirma Ana Catarina Pereira, Mozos entra para o rol de diretores portugueses, juntamente com Manoel de Oliveira e João Canijo, que buscaram a representação do feminino (Pereira, 2016, p. 118).

### **Manuel Mozos: breve apresentação**

Feitas as devidas introduções acerca do momento em que Manuel Mozos inicia sua trajetória como realizador, cabe também uma enxuta análise da pessoa do diretor, a fim de compreender como sua bagagem pessoal se comunica com sua obra. Tendo como base a *Teria dos Cineastas*, a qual informa que “todo cineasta desenvolve ideias e conceitos sobre o seu fazer artístico e sobre as suas obras, em um percurso que pode ser investigado em busca da compreensão teórica sobre tais ideias e conceitos” (Graça, Baggio & Penafria, 2015, p. 5), busca-se, paralelamente à análise das obras, um diálogo mais estreito com a pessoa do cineasta.

Mozos tem uma atuação eclética no cinema, além de já ter assumido as funções de editor, de ator, roteirista e diretor, é também pesquisador do Centro de Conservação da Cinemateca Portuguesa. E este olhar investigativo e arquivista ressoa em seus filmes, tendo em mente que ele enfatiza de maneira corriqueira, tanto em seus documentários quanto em suas ficções, os equipamentos, os aparatos, o maniquismo de arquivos e dos trabalhos de seus personagens, sejam eles reais ou fictícios.

Exemplos disso são achados em *Ramiro*, personagem-título do filme de 2017, no qual os enquadramentos por diversas vezes evidenciam o local de guarda de livros, de cartas, de quadros. De igual forma, no documentário *João Bénard da Costa: Outros Amarão as Coisas que Eu Amei*, de 2014, a Cinemateca portuguesa e a sala de projeção ganham mais destaque do que os visitantes, aparecendo por vezes até mesmo vazias.

Fica claro que os cenários, para Mozos, nunca são desprovidos de sentido. Com uma carreira consolidada, tendo dirigido cerca de 30 filmes, o cineasta deixa evidente em sua obra seu carinho pela cidade natal e seu desejo de exaltar locais, costumes e paisagens lisboetas. Cada esquina de Lisboa transmite mais que um belo local, inspirando memórias afetivas do realizador sobre um local-afeto. Para a presente análise, esta característica será mais profundamente estudada à frente.

Sobre a divisão de sua obra em documentários e ficções, em entrevista a Frederico Mamede, para o *Jornal dos Encontros Cinematográficos*, Mozos afirma não ter preferência entre os gêneros, mas que “nos trabalhos de ficção, aquilo que lhe dá maior prazer é o trabalho com os atores, a procura e escolha de decors e a escrita do argumento”. Evidencia-se, dessa maneira, que para o realizador a criação e aperfeiçoamento de personagens, através da troca com os atores, é um dos maiores encantos na ficção. E são exatamente duas personagens que serão objeto de análise nesta comunicação. Personagens que protagonizam duas ficções dirigidas e co-escritas por Mozos, o que nos faz acreditar que servirão bem para a nossa análise, já que procuramos compreender como o cineasta buscou representar a mulher em projetos que refletem seu próprio olhar.

Nesse momento, cabe uma pequena porém importante observação acerca do título deste trabalho. Muito embora termos feito uso do termo “da mulher”, importante ressaltar que o mesmo foi utilizado para simplificar a ideia que a comunicação busca passar, e não nos esquecemos que a mulher, no singular, pode vir a passar uma ideia limitante. Nos ensinamentos de Ilana Feldman, no prefácio de *Mulheres de Cinema*, cabe lembrar que ““a” mulher não existe, pois o feminino, sempre plural e cindido, se esquia de representações totalizantes” (Holanda, 2021, p. 12). Compreendidas as concepções introdutórias acerca do presente estudo, partiremos, por fim, para a análise das personagens.

### **Personagens Violeta e Diana**

Na busca da representação de Mozos, analisaremos, como dito anteriormente, as personagens Violeta e Diana, respectivamente de *Quando Troveja* (1999) e *4 Copas* (2008). Tendo em mente o já citado costume que Mozos tem em destacar os ambientes familiares a ele, buscaremos explorar como o diretor cria conexões e ampara, narrativamente, as personagens principais à natureza, elemento majoritariamente presente na cinematografia do realizador e que possui forte importância em ambos os filmes.

Buscando o didatismo das imagens, procuramos identificar tal relação (mulher-natureza) em fotogramas de 3 momentos fílmicos. O primeiro deles é a apresentação da personagem, o momento no qual o espectador é apresentado pela primeira vez a Diana e Violeta. É o momento em que o filme traz algumas características importantes para as personagens, marcando no espectador como são as personagens internamente e externamente.

O segundo momento é o desenvolvimento, ponto em que as narrativas conectam mais intimamente as personagens à natureza e de forma geral, compreendidos na narrativa clássica, ocorrem no segundo ato, quando o grande obstáculo ou problema imposto aos personagens atingem seu ápice e a transformação das protagonistas é melhor destacado.

O último momento se dá na despedida de Violeta e Diana. Nas cenas finais, quando seus desenvolvimentos e desafios terminam e o ciclo narrativo chega ao fim. Nos dois filmes analisados, este momento é marcado por cenas que destacam a pacificidade que as protagonistas alcançaram.

Passemos então para as análises propriamente ditas. Seguindo a proposta de estudar os três momentos narrativos comparativamente, intercalaremos os filmes a fim de destacar as similaridades e divergências entre eles.

Em *Quando Troveja...* (1999), o roteiro é assinado por Mozos e Jeanne Waltz, realizadora suíça radicada em Portugal. Cabe ressaltar que em ambos os filmes Mozos compartilhou a função de roteirista com uma mulher, o que destaca, ainda na pré-produção, um espaço dado ao olhar feminino. Sinteticamente, a sinopse da obra gira em torno da desilusão amorosa de Antônio, trocado pela ex-namorada Ruth por seu antigo amigo Pedro, e como dois seres que surgem da floresta (Violeta e Gaspar) buscam ajudá-lo em sua recuperação.

Sobre a personagem elegida para análise, é importante destacar: embora o protagonista do filme seja Antônio, a personagem Violeta possui grande destaque na obra, sendo inclusive o seu passado representado em mais detalhes. Para a presente investigação, portanto, ela vai ser compreendida como uma personagem de protagonismo no filme, já que ela é o ser que surge misticamente quando troveja, que passa a exercer grande influência no percurso de Antônio, relacionada a ele através da montagem paralela, e que termina o filme voltando ao seu habitat, quando a história a ser contada termina.

O primeiro plano do filme situa o personagem de Antônio, enquanto ele ainda namorava Ruth. O protagonista está em uma espécie de barragem e, embora esteja em uma construção urbana, o enquadramento deixa evidente que ele está circundado por água e por mata. É uma pessoa urbana, envolto pelo ambiente natural. Já no primeiro plano em que Violeta surge, a personagem não está próxima ou circundada por elementos naturais, mas sim inserida na mata, sentada calmamente em uma espécie de morro, com uma névoa ao seu redor.

Ela é retratada como uma moça meiga, que sorri docemente enquanto o seu par romântico (Gaspar) enxuga seus cabelos molhados pela chuva. O próprio nome da personagem, Violeta, já indica como o filme busca criar uma persona bela e dócil, além de ser, por óbvio, o nome de uma flor. O espectador logo a identifica como alguém gentil que prontamente “escuta” e atende o pedido de ajuda de Antônio, que passa por um momento depressivo. O fim da cena também mostra que ela tem um problema de locomoção na perna, aspecto que depois vai se mostrar importante para compreender como a personagem é.



Figuras 1-3 – Fotogramas do filme *Quando Troveja* (00h09m20s) | DR

Passando para *4 Copas* (2008), temos um roteiro assinado por Mozos, Cláudia Sampaio e Otávio Rosado. Quase uma década após *Quando Troveja...*, o realizador volta a trazer uma ficção centrada em uma jovem mulher, Diana. O filme apresenta as reviravoltas amorosas que ocorrem em uma típica família lisboeta após Diana descobrir o caso extraconjugal de sua madrasta com Miguel. O que se inicia como um plano de vingança para seduzir Miguel, porém, se torna um romance real entre ela e o ex-amante da ex-madrasta.

A própria sinopse do filme já indica que a personagem possui um distanciamento narrativo da natureza que não ocorre com Violeta. Aqui, Diana é uma jovem urbana, que vive com a família em um típico apartamento. Ocorre que, como se verá no decorrer desta investigação, em *4 Copas* (2008) é possível identificar uma nova relação da mulher com a natureza. Diferentemente de *Quando Troveja...* (1999), em que a natureza aparece na narrativa como um porto seguro, um local no qual violeta fica em paz e feliz, aqui é um local que indica a mudança na forma que Diana sente e olha para as pessoas. E consequentemente a mudança na narrativa.

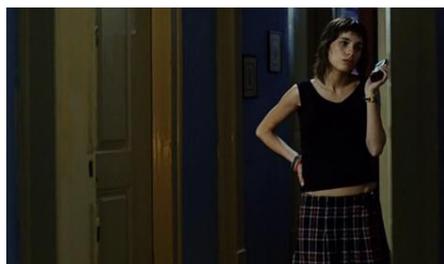
A protagonista Diana surge para o espectador no primeiro plano após os créditos iniciais, enquadrada à direita, olhando um ponto à esquerda, para seu pai, que joga futebol no time do bairro. Este primeiro contato com o espectador já indica que a moça tem um firme relacionamento com o pai, ela o olha com admiração e carinho da sacada de seu apartamento.



Figuras 4-6 – Fotogramas do filme *4 Copas* (00h51m00s) | DR

Na cena seguinte, ela janta com o pai e a madrasta e ele questiona as duas sobre a nova cor da parede do apartamento e logo o telefone toca. Diana atende e discute com um ex-namorado. Ao desligar e voltar à mesa, o pai

tenta aconselhar a filha sobre sua vida amorosa. Esse primeiro diálogo demonstra que a jovem nunca teve um relacionamento amoroso estável e que seu referencial de amor está na figura do pai, homem de meia idade, pacato, preocupado com assuntos rotineiros, domésticos, urbanos.

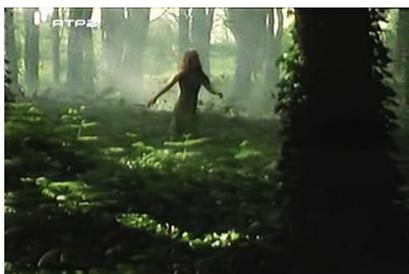


Figuras 7-9 – Fotogramas do filme *4 Copas* (01h47m00s) | DR

Sobre o segundo momento narrativo dos filmes, a relação das protagonistas com os elementos naturais são destacados. Em *Quando Troveja...* (1999), quando o roteiro começa a retratar o passado de Violeta, o universo natural é entrelaçado com o próprio desenvolvimento narrativo da personagem. Traçando paralelos com o sofrimento de Antônio, o público é levado a acompanhar Violeta ainda criança. Em um passado marcado por abusos emocionais, o espectador observa o relacionamento abusivo de Violeta com

sua mãe. Entre brigas e palavras pesadas, em certo momento a mãe chega a gritar que deveria ter abordado e, em um impulso de ira, empurra a menina, que fica com sequelas em uma das pernas.

Ao retratar o passado da personagem, o filme elabora a personalidade de alguém que, embora dócil e com bom coração, sofre violência desde criança, o que a caracteriza como uma pessoa forte e resiliente. Quando ela, não aguentando mais os abusos da mãe, a empurra da escada, é para a floresta que ela foge (00h50m43s). É um momento crucial no qual ela começa a ser perseguida pelo seu ato de defesa. Ela caminha apressada e a acompanhamos saindo da cidade em direção à floresta.



Figuras 10-12 – Fotogramas do filme *Quando Troveja...* (00h59m33s) | DR

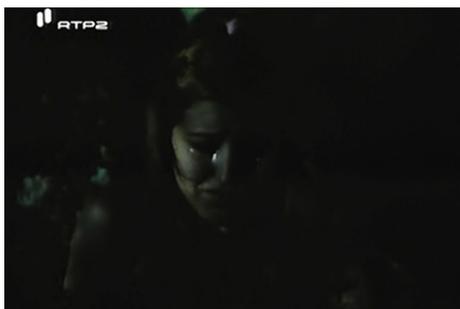
Quando Violeta corre pra a floresta, ela se esconde sobre as folhas e, chorando, pede a ajuda de Gaspar (01h05m30s). Este momento de fragilidade poderia representar um traço de dependência que ela teria com o par romântico ou ainda reforçar a ideia de que ela seria indefesa sem o namorado que a protege. A situação de fragilidade da moça, no entanto, é equilibrada com a de Antônio, que em certo momento apanhou na rua após caminhar embriagado.

Na mesma sequência, o filme demonstra que enquanto Violeta é amparada por Gaspar na floresta, Antônio busca abrigo e é amparado por sua amiga, que por sua vez também apresenta sinais de doença desde o início do filme. O paralelo não é limitado pelo roteiro e fica evidente também com a iluminação que destaca as mãos que ajudam e protegem os personagens. Enquanto a mão que ampara Violeta é de Gaspar, a que consola e protege Antônio do frio é a de sua amiga.



Figuras 13-14 – Fotogramas do filme *Quando Troveja...* (01h08m12s) | DR

Em certo momento, ainda nesta sequência, a montagem aproxima mais intimamente o sofrimento humano com o da natureza, ao traçar paralelos e comparar a dor e angústia da moça e de Antônio com o de um coelho. O filme não deixa claro o porquê dos animais estarem lá e se buscaram proteger Violeta, já que seu caráter místico não é esclarecido durante a obra. Fica claro, apenas, a intrínseca relação de sofrimento e perseguição entre os humanos e o animal.



Figuras 15-17 – Fotogramas do filme *Quando Troveja...* (01h02m22s) | DR

Voltando a *4 Copas* (2008), o ambiente natural adentra no percurso narrativo no momento em que Diana começa a ter um interesse amoroso sério no amante de sua madrastra, Miguel. Após persegui-lo e tentar seduzi-lo, ela consegue a atenção do rapaz e começa a praticar as mesmas atividades que ele. É um momento em que seu maior propósito deixa de ser o bem-estar do pai e passa a ser seu próprio objetivo romântico. Essa transformação é vinculada à mudança de ambientação. Na viagem para o campo que faz com Miguel e um grupo de amigos, a jovem se permite viver algo diferente do que estava acostumada, já que vivia rejeitando namorados e nunca se interessava por alguém de verdade.



Figuras 18-20 – Fotogramas do filme *4 Copas* (01h01m22s) | DR

Até mesmo sua referência de amor começa a ser Miguel e não mais o pai. Se no início do filme vimos a moça enquadrada à direita, olhando com afeto para o pai, à medida em que a paixão por Miguel se consolida, Diana, agora sozinha na viagem, é enquadrada à esquerda, em um ambiente diferente, com roupas vermelhas, o que ao mesmo tempo a destaca do ambiente de tons marrons e indica o crescimento de sua paixão. Seu afeto principal, neste momento narrativo, agora é outro e isto é representado pelo ambiente, distante do centro urbano em que ela cresceu e no qual vive com a família. A troca de cenários, porém, está conectada também com enquadramentos que evidenciam um novo olhar da protagonista. Ela sai da proteção de seu ambiente familiar urbano para experimentar um novo sentimento e agora é enquadrada por inteiro, em um plano aberto e olhando para um outro lugar, um outro sentimento.



Figuras 21-22 – Fotogramas do filme *4 Copas* (01h13m19s) | DR

Importante ressaltar que o olhar da moça, suas intenções e desejos, é o que move a narrativa. Destoando de personagens femininas que comumente são movidas pela narrativa, o interesse de Diana é o condutor principal do filme. Isto se evidencia com o fato de que, com o interesse amoroso em Miguel firmado, o pai quase não aparece mais no filme enquanto o personagem de Miguel ganha mais destaque e passa a ser mais desenvolvido. E neste desenvolvimento o filme consegue firmar ainda mais o vínculo entre a natureza e os sentimentos de Diana.

Na cena em que Miguel está sozinho em seu quarto, fica claro que seu personagem representa o novo interesse de Diana, uma escolha que se afasta da vivência urbana da moça. O filme chega ao ponto de notabilizar que Miguel representa este espírito livre e mais distante do urbano ao mostrar que o rapaz possui inclusive um papel de parede em seu quarto que referencia o natural, o que destoa completamente do ambiente em que Diana cresce, já que no primeiro diálogo do filme ela e a família escolhem o amarelo, uma cor neutra, para pintarem o apartamento.



Figura 23 – Fotograma do filme *4 Copas* (01h33m22s) | DR

No momento em que a moça retorna da viagem, após se desentender com o pai, ela dorme alguns dias na casa de uma amiga e sonha com sua viagem. O sonho, entretanto, não é com Miguel ou com os momentos em que passou na companhia de sua paixão, mas sim com o período em que ficou sozinha na montanha. É uma memória que volta a colocá-la no centro deste ambiente, imersa e retida no natural.



Figuras 24-25 – Fotogramas do filme *4 Copas* (01h26m32s) | DR

O terceiro e último momento narrativo diz respeito à finalização do desenvolvimento das personagens e dos embates que elas percorreram. Em *Quando Troveja...* (1999) destacamos a última cena de Violeta, que é também a última cena do filme. Após ajudar Antônio a passar pelo momento de tormento emocional, o protagonista segue sua vida e engata outro romance. Violeta, por sua vez, retorna para a mata e, juntamente com Gaspar, dança na floresta, que agora está toda iluminada.

Embora seja uma cena curta, ela sintetiza bem a ligação da personagem com o ambiente: Violeta aparece pela primeira vez na floresta e é para lá que retorna quando o seu objetivo principal de auxiliar Antônio é cumprido. A cena embasa o tom místico da mata e reforça a ideia de que a natureza acolhe Violeta e a empodera. Observa-se, portanto, que a protagonista é uma personagem que encontra abrigo, liberdade e força no ambiente natural.



Figuras 26-27 – Fotogramas do filme *Quando Troveja...* (01h34m40s) | DR

Em *4 Copas* (2008), o momento que finaliza o percurso de Diana e seu sentimento romântico está localizada na sequência final do filme. A última cena que apresenta o casal Diana e Miguel juntos e felizes se dá em um parque, em meio a árvores, e não num ambiente mais predial. O casal de namorados

caminha tranquilamente em meio ao parque. A blusa vermelha da protagonista contrasta com a camisa esportiva azul do rapaz, que traz inclusive uma ave estampada, mais uma vez destacando o espírito livre de Miguel. O enquadramento sublinha a paz entre o casal, quando eles se abraçam tendo como fundo o cenário do parque. É a cena que evidencia o “final feliz” da protagonista, agora em paz em um relacionamento estável.



Figuras 27-28 – Fotogramas do filme *4 Copas* (01h36m58s) | DR

A cena inclusive é finalizada com eles de costas, se afastando da câmera, com Miguel apontando para o alto enquanto a câmera se movimenta, tirando o casal do foco para enquadrar, por alguns segundos, o tronco de uma árvore.



Figuras 29-30 – Fotogramas do filme *4 Copas* (01h37m10s) | DR

## Conclusões

Manuel Mozos é um diretor-pesquisador, e como tal, sua mise-en-scène é repleta de referências e alusões. Como um realizador que iniciou sua trajetória em um momento de ricas influências audiovisuais, ele soube fazer uso das mesmas para criar um cinema próprio, com uma “cara” íntima a ele e aos temas caros a ele. Seus cenários são frequentemente embasados em dois alicerces: sua própria memória afetiva e reflexos da construção de seus personagens.

Como defensor e estudioso do cinema português, Mozos não mede esforços para ressaltar locais tipicamente lisboetas e personagens francos. Nos filmes analisados não é diferente, Violeta e Diana são, em última análise, jovens que caminham, amam e sofrem em lugares que, além de exprimir seus estados emocionais, também conectam toda a urbanidade e natureza que reverbera em Lisboa.

Acerca do desenvolvimento das protagonistas analisadas, o diretor consegue centralizar as ficções em personagens multilaterais. Violeta é sensível e delicada, mas forte e determinada. E embora ela tenha Gaspar como parceiro, o relacionamento não toma espaços desproporcionais em seu desenvolvimento, deixando espaço para o espectador compreender sua linha narrativa independentemente. Diana, por sua vez, é uma jovem impulsiva e pouco paciente, porém com intenções de apaziguar a família. Seus interesses são os guias para a narrativa do filme, conduzindo totalmente os personagens que têm mais tempo de tela e que são desenvolvidos conforme o interesse de sua personagem.

Dessa forma, conclui-se que Manuel Mozos, em ambos os filmes, faz uso do ambiente natural como uma forma de decodificar certos momentos narrativos das protagonistas. Enquanto em *Quando Troveja a floresta* é o local que protege e dá certos poderes a Violeta, em *4 Copas* é o local de amadurecimento de Diana, local que representa um distanciamento físico do ambiente em que ela cresceu e também uma aproximação simbólica da liberdade.

### **Referências Bibliográficas**

- Cunha, P. (2013). “1980-1989 A “diferença” portuguesa?”. In *Cinema Português: Um Guia Essencial*, Paulo Cunha & Michelle Sales (eds.). São Paulo: SESI-SP.
- Graça, A. R.; Baggio, E. T. & Penafria, M. (2015). “Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema”. *Revista Científica/FAP*, v. 12, pp. 19-32, jan./jun..
- Kaplan, E. A. (1995). *A mulher e o cinema: os dois lados da câmara*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Pereira, A. C. (2016). *A Mulher Cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Covilhã: LabCom.IFP.

- \_\_\_\_\_ (2013). “Manuel Mozos, sobre a nova geração de cineastas portugueses”. In *Geração Invisível: os novos cineastas portugueses*, Tito Cardoso e Cunha & Ana Catarina Pereira (eds.). Covilhã: LabCom.
- Ribas, D. (2011). “Nova Geração?: a geração curtas chega às longas”. In *Cinema em Português II Jornadas*, Frederico Lopes (org.). Covilhã: LabCom.



## **A RITUALIDADE E O CONFRONTO ENTRE DOIS MUNDOS EM *CHUVA É CANTORIA NA ALDEIA DOS MORTOS* (2018)**

André Francisco<sup>1</sup>

**Resumo:** *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018), filme realizado por João Salaviza e por Renée Nader Messor, é um encontro entre o documentário e a ficção. Através da sua forma híbrida, conta a história de um jovem indígena, Ihjãc, que é confrontado com duas situações que alterarão a sua vida e que, por receio, foge para a cidade. É nessa viagem que se dá o confronto entre dois mundos: o mundo ancestral dos indígenas e o mundo moderno de uma cidade brasileira. Assim, o objectivo deste artigo é explorar a forma como o meio docuficção se propõe a confrontar estas duas realidades, bem como abordar questões fundamentais que nos permitem olhar, sem juízos de valor, para a estética dos rituais e para a riqueza dessas culturas, num mundo moderno que parece recusar-se a compreender diferentes modos de vida.

**Palavras-chave:** Docuficção; Cinema Indígena; Rituais; Krahô.

### **Introdução**

*Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018) é um filme de encontros e confrontos. Numa primeira instância temos o encontro entre Portugal e Brasil, presente na dupla de realizadores: João Salaviza, português, e Renée Nader Messor, brasileira. Ambos trabalharam nas curtas-metragens *Altas Cidades de Ossadas* (2017) e

1. Mestre em Estudos Comparatistas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (UL).

*Russa* (2018), realizadas por Salaviza, cuja relação com o Brasil, mais concretamente com as comunidades indígenas, remonta a 2014. Renée Nader Messora trabalha, desde 2009, na aldeia da Pedra Branca, num projecto que utiliza o cinema enquanto instrumento de autodeterminação e fortalecimento da identidade cultural, ajudando assim a comunidade indígena através do registo visual e sonoro de histórias, mitos e canções que se estavam a perder (Mendes, 2019). O projecto ganhou outras formas através, por exemplo, do colectivo Mentuwajê Guardiões da Cultura, que reúne operadores de câmara e fotógrafos indígenas e, posteriormente, em 2014, com a adesão de João Salaviza. Assim, o filme e a sua história surgem neste contexto de proximidade dos realizadores com a realidade indígena. Conforme refere Renée Nader Messora numa entrevista:

Nessa época vivenciamos de perto que um menino da aldeia, que era muito meu amigo, estava em um processo semelhante ao do personagem Ihjãc. Ele fugiu da aldeia e ficou um ano longe. Foi a partir daí que escrevemos o roteiro. Durante os nove meses de filmagem muita coisa aconteceu, e isso foi sendo incorporado na narrativa. (Pereira et al., 2019)

A partir desse acontecimento, os realizadores idealizaram o guião e, durante 9 meses, rodaram o filme na aldeia da Pedra Branca, localizada no nordeste do estado do Tocantins. Através da combinação de elementos documentais e ficcionais, o filme procura de forma híbrida contar a história de Ihjãc, um jovem índio da tribo Krahô, que é confrontado por duas situações: em primeiro lugar, a necessidade de realizar o ritual de passagem do espírito paterno para a aldeia dos mortos e, assim, pôr termo ao luto pela morte do seu pai; em segundo lugar, lidar com o facto de se tornar pajé, um chefe espiritual indígena, sacerdote e curandeiro. Este destino, que o assusta, leva Ihjãc a fugir para a cidade mais próxima, para afugentar as intenções do seu mentor espiritual, personificado numa arara. É nessa fuga para a cidade que se dá o confronto entre duas realidades particularmente distintas: o mundo ancestral e místico dos indígenas e o mundo moderno de uma pequena cidade brasileira.

Porém, antes de aprofundarmos esse confronto de realidades que o filme nos apresenta e atendendo ao encontro entre o documentário e a ficção que este proporciona, torna-se relevante efectuar uma breve análise sobre esses dois modos de representação. Assim, na secção seguinte observaremos como a realidade e a ficção se encontram, em particular no cinema documental.

### **Realidade vs. Ficção**

O documentário existe desde os primórdios do cinema. O primeiro registo cinematográfico, *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896), da autoria dos irmãos Lumière, consiste na filmagem de um acontecimento quotidiano. Esta perspectiva experimental de filmar e posteriormente reproduzir acontecimentos sociais, como um registo de actualidades em formato de cinejornais, produções institucionais, acontecimentos históricos, actos oficiais, expedições, cerimónias publicas e privadas ou actividades fabris e agrícolas, deu lugar à formação de uma linguagem dinâmica no cinema. Por conseguinte, é seguro afirmar que o cinema “nasceu” documentário (Fidelis & Marques 2016, p. 1).

O cinema documental, na sua essência, revela aspirações de captura da realidade, isto é, uma intencionalidade de manter a veracidade dos acontecimentos, através da intervenção no mundo real ou da investigação deste. Esse desejo de representar a realidade deu origem a várias teorias realistas, com diferentes objectivos classificatórios quanto às fronteiras dos géneros fílmicos, surgindo assim várias especificidades, como é o caso do Cine Directo, do Cinema Verdade, do Documentário, do Cinema de Realidade, entre outros. Estas denominações estão relacionadas com o modo de representação, ora destacando a oposição entre a ficção e a realidade, ora relacionando os dois conceitos entre si, por vezes com uma certa ambiguidade (Fidelis & Marques, 2016, p. 2). Em relação a estas contradições relativas à definição do termo, Fernão Ramos refere:

O campo do documentário possui fronteiras, como todo campo que se define enquanto tal. Devemos pensar as fronteiras do documentário não de modo normativo (o que deve ser o documentário), mas com o objetivo de reafirmarmos nosso instrumento analítico. O fato de as fronteiras do documentário serem flexíveis não implica sua inexistência, nem retira o significado das áreas que delimitam, conforme já buscamos demonstrar. A constatação de que um artista singular pode criar uma obra que explore a mixagem entre traços estruturais de documentário e ficção não possui incidência metodológica direta sobre a definição propriamente. (Ramos, 2008, p. 49)

A ficção e o documentário, apesar de diferentes, não são totalmente desconexos. Se pensarmos no cinema enquanto um meio visual baseado na representação fotográfica do mundo, este sempre deu abertura para a existência de ambiguidades em relação às suas representações serem ficcionais ou factuais. Nas décadas de 1970 e 1980, aquando do estabelecimento dos estudos filmicos enquanto disciplina, a dicotomia entre a ficção e o documental foi, em grande parte, preservada pelas teorias neo-formalistas, pós-estruturalistas e pela psicanálise. Apenas na década de 1990, face ao desenvolvimento da televisão e da internet, os cineastas e, posteriormente, os críticos e os teóricos começaram a questionar as velhas dicotomias que mantiveram o filme ficcional e o documentário separados (Rhodes & Springer, 2006, p. 3).

Para facilitar o entendimento das relações que o documentário e a ficção estabelecem entre si, torna-se relevante olhar sucintamente para as suas formas base. No caso do documentário existe, historicamente, a utilização de dispositivos específicos, como por exemplo, a narração em voz-off e a entrevista. Mas, também é recorrente o uso de fotografias de arquivo, diagramas, mapas, gráficos, assim como o recurso a determinadas características visuais concebidas através de planos em que a câmara é levada em mão. Aliás, este tipo de imagem está associado a um movimento particular da história do cinema: o *cinéma vérité* (Rhodes & Springer, 2006, p. 4). Em relação ao conteúdo, os documentários são, normalmente, filmes sobre

eventos reais, lugares ou uma determinada pessoa e têm como objectivo último registar um segmento do mundo real.

Por sua vez, os filmes ficcionais têm os seus próprios dispositivos de representação que, historicamente, derivam da literatura e do teatro. É dada particular atenção ao enredo e à caracterização, bem como ao significado temático e ideológico de elementos organizados através de estruturas narrativas e convenções de género. No que diz respeito ao conteúdo, as narrativas ficcionais utilizam lugares, pessoas ou eventos inventados, mesmo quando tais elementos são descritos como sendo parte da realidade (Rhodes & Springer, 2006, p. 4). Em relação ao filme ficcional, Jacques Aumont refere:

O característico do filme de ficção é representar algo de imaginário, uma história. Se decompusermos o processo, perceberemos que o filme de ficção consiste em uma dupla representação: o cenário e os atores representam uma situação, que é ficção, a história contada, e o próprio filme representa, na forma de imagens justapostas, essa primeira representação. O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores) (Aumont et. al., 1995, p. 100)

Contudo, para Aumont, a representação fílmica é mais realista que outras formas representativas como a pintura ou o teatro, uma vez que contém um maior grau de fidelidade nos detalhes (1995, p. 100). Atendendo as estas características, que definem de forma elementar o documentário e a ficção, podemos concluir que na sua interligação “existem nuances entre um e o outro, que vão desde o “‘puro documentário’ até à ‘pura ficção’, com muitas tipologias intermediárias entre os dois extremos” (Godoy, 2001, p. 8).

O caso de *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* vai ao encontro do que Gary D. Rhodes e John Parris Springer chamam de Docuficção, isto é, a combinação de determinados elementos do documentário com certos componentes da ficção. Em última instância, tratando-se de um filme em grande parte ficcional, procura captar a realidade tal como ela é, ao mesmo tempo que

utiliza a ficção para fortalecer a representação da realidade. De acordo com Rhodes e Springer:

Docufictions stand, then, at the blurred boundary between fiction and documentary, questioning the possibility of a clear distinction, let alone a specific ratio (...) between the codified but increasingly outmoded idea of a stable division between fiction and nonfiction in film and media. Given the sheer magnitude of film production since the 1890s, as well as the increasing awareness on the part of filmmakers and audiences about these issues, Docufiction begins what will doubtless be an ongoing critical dialogue over this emerging genre which, paradoxically, is as old as the cinema itself. (Rhodes & Springer, 2006, p. 9).

Não sendo o principal objectivo deste estudo olhar, exclusivamente, para a dicotomia realidade / ficção no cinema documental e para a relação documentário / ficção, uma vez que a problematização da questão é extensa e acarreta várias posições por parte de diferentes teóricos ao longo da história do cinema, pretendeu-se atentar para algumas das teorias que permitem verificar uma tendência para o esbatimento das fronteiras entre o documentário e a ficção, podendo os dois, consoante o objectivo final, coexistir de forma homogénea, não estando, em alguns casos, tão afastados como aparentam. Atendendo a esta coexistência homogénea dos dois modos de representação, na secção seguinte veremos como em *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* o documentário e a ficção se encontram, mas também como, na narrativa que segue Ihjãc, o mundo ancestral dos indígenas se encontra com o mundo moderno.

### ***Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos***

*Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, atendendo à relação que os realizadores têm com a comunidade indígena e com o colectivo Mentuwajê Guardiões da Cultura, pode ser equiparado a um tipo de “cinema que surge como uma importante ferramenta a favor da antropologia” (Fidelis & Marques, 2016, p. 7). Ao percorrer certas regiões do Brasil com o objectivo

de fazer uma etnografia do povo indígena, esse tipo de cinema etnográfico apresenta ao Brasil, e ao mundo contemporâneo, a imagem de um país enorme, mas com muito ainda por descobrir, ao mesmo tempo que divulga as problemáticas indígenas. Todavia, como refere Amanda Horta, não o faz de uma maneira genérica:

“Chuva...” conta uma história que remete a tantas outras histórias indígenas, de suas relações na aldeia e nas cidades do entorno. De fato, narrativas sobre a mobilidade e as experiências indígenas nas cidades vêm ganhando destaque nos trabalhos acadêmicos. Entretanto, tal realidade segue invisibilizada no cenário nacional mais amplo, com efeitos perversos para a defesa dos direitos originários destas populações. Para romper as cortinas pesadas que ocultam as vidas indígenas no Brasil, o filme aposta numa narrativa contada desde o ponto de vista de um jovem krahô, em um filme que mobiliza afetos de leigos e especialistas em assuntos indígenas. (Horta, 2021, p. 323)

O filme segue o jovem Ihjãc na sua trajetória, que se assemelha à jornada do herói, típica dos mitos, por uma cidade brasileira que se encontra perto da sua aldeia, mas também atenta para a relação que tem com a sua comunidade. A narrativa é baseada na história de “um rapaz que ainda mora na aldeia que passou por um processo muito semelhante àquele que Ihjãc passa no filme.” (Portugal et al, 2019). Tratando-se de um registro assumidamente híbrido, em que a ficção se mistura com o documentário, torna-se, por vezes, complicado distinguir aquilo que se encontra no plano da realidade daquilo que é ficcional. Como o realizador João Salaviza refere:

Nós fazemos uma observação participativa. Eu não acredito na neutralidade, da câmara invisível. Temos de escolher como filmar e onde pôr a câmara. E isso tem implicações políticas e sociais como nós nos relacionamos com as pessoas que estamos a filmar. Mas também pelo cinema. Há um lado de fazer um filme de uma forma muito ritualizada, pelos nove meses em que filmámos. Pelo gesto de andar duas horas no mato até chegar ao rio para filmar uma determinada cena. Preparar

tudo, por a câmara, esperar pelo sol, voltar porque começou a chover. Há como que um ritual que parece muito codificado – que é o ritual do cinema – mas este ritual encontra-se com os rituais da aldeia. (Portugal et al., 2019)

Há uma clara intencionalidade por parte dos realizadores em trabalhar na fronteira entre o documentário e a ficção. Através da sua singularidade, o filme cria um tempo específico para a evolução do caminho que Ihjã irá percorrer. De forma gradual, as suas acções e reacções são relativizadas, sendo enfatizada a parte etnográfica do filme, nomeadamente os rituais, a organização social e hierárquica da tribo e o folclore de um povo que, por necessidade, ao longos dos vários séculos, tem vindo a assimilar traços culturais com o objectivo de sobreviver (Müller, s. d.). Marcelo Müller acrescenta o seguinte a respeito do encontro entre a ficção e o documentário no filme:

Assim como a ficção e o documentário não necessariamente se anulam, podendo, juntos, gerar outras vias discursivas potentes e férteis, se guardadas as devidas proporções e preservadas as instâncias essenciais, a forte tradição indígena não se curva aos hábitos brancos, adquire dela novos contornos. (Müller, s. d.)

O filme procura mostrar, precisamente, esses novos contornos e hábitos por parte dos indígenas. “Eles fazem aquilo que sempre fizeram, desde o primeiro contacto com os portugueses e com os espanhóis no século XVI, apropriam-se do aparato tecnológico ocidental, em favor da sua própria cultura.” (Portugal et al., 2019). Isso não deve ser entendido como uma perda cultural, o índio não deixa de ser índio por ter um telemóvel ou por pintar as unhas com verniz. O filme faz questão de mostrar, em várias cenas, quer na aldeia, quer na cidade, essa intersecção de culturas, destacando o seu carácter não-estático. A esse respeito, Armanda Horta refere:

As três dimensões espaciais apresentadas no filme – a aldeia dos vivos, dos mortos e a cidade dos brancos – se enlaçam umas nas outras. O filme não apresenta a aldeia krahô isolada da influência dos brancos,

nem, tampouco, da influência dos mortos. O paralelo entre tais influências não é vão: as sociedades ameríndias conceituam os brancos como outros “mal acomodados entre fantasmas e entidades maléficas, inimigos e afins” (Ramos). De maneira similar, Manuela Carneiro da Cunha descreve a proximidade das noções krahô de morto, inimigo e afim (142-146). Para os ameríndios, brancos e mortos são figuras da alteridade. No filme, a influência dos brancos chega através de coisas, pessoas e ideias – o facão para abrir a roça, o candidato que visita a aldeia, a última moda dos esmaltes coloridos. (Horta, 2021, pp. 323-324)

A narrativa do filme desenrola-se mais concretamente na intersecção entre dois mundos: a aldeia de Ihjãc (onde podemos englobar também a aldeia dos mortos) e a cidade dos brancos. A aldeia de Ihjãc, como já referimos, chama-se Pedra Branca, Terra Indígena Krahô, situada na região nordeste do Tocantins. A aldeia dos mortos é referida no início do filme. Numa cena que nos remete para o onírico, Ihjãc ouve a voz do seu falecido pai a chamá-lo, junto da queda de água. O pai pede-lhe, em primeiro lugar, que o seu ritual fúnebre seja realizado, pois o seu espírito encontra-se a deambular sozinho há demasiado tempo. Segundo a tradição Krahô, se o rito fúnebre não for realizado, o espírito do falecido nunca poderá ir para a aldeia dos mortos. Em segundo lugar, convida o rapaz a entrar nas águas e a acompanhá-lo até à morada dos mortos, convite que Ihjãc recusa. A respeito dos rituais e da saudade na tribo Krahô, Manuela Carneiro da Cunha, no seu livro *Os Mortos e os Outros: uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó* (1978), menciona que os mortos sentem saudades dos vivos e, se os vivos prolongam o seu sentimento em relação aos mortos, tendem a juntar-se a eles. Por isso, o luto pelos mortos – o choro e a saudade – precisa de acabar através da realização do rito fúnebre (Horta, 2021, p. 323). Depois do sonho e da conversa com o seu pai, Ihjãc reúne os seus parentes para que sejam iniciados os preparativos para o término do luto pela morte do pai. Contudo, depois do encontro com o espírito do pai, Ihjãc sente-se cada vez mais fraco, sentido um ardor no interior do seu corpo, o que pode ser explicado através das palavras de Manuela Carneiro da Cunha:

“(...) os parentes já mortos e dentre eles especialmente os parentes maternos, estão sempre à espreita, sequiosos de levar o duplo doente. Assim a doença é geralmente provocada por um contato abusivo com parentes mortos (...); sonhos com defuntos são perigosos. (Cunha, 1978, p. 12)

Ihjãc, com o agravar dos sintomas, recorre ao pajé da aldeia, que o informa que o espírito da arara quer torná-lo pajé, fazendo com que os seus olhos sejam capazes de ver outros espíritos. Por medo dessa mudança, Ihjãc foge para a cidade.

No filme, a cidade é apresentada como um lugar de excessos, ao contrário da aldeia. Há sempre um rádio ligado onde se ouvem anúncios, forró e sertanejo ou uma televisão onde passam jogos de futebol. Enquanto aguarda que a arara o esqueça, Ihjãc experiencia a vida criativa da cidade, nomeadamente nas cenas em que o vemos a ouvir e a cantar uma música que passa na rádio ou a jogar *Street Fighter*, numa máquina de jogos. O hospital é, no entanto, o primeiro destino do rapaz. Sente-se doente devido ao assédio da arara e procura uma resposta na medicina “branca”. Em relação ao tratamento hospitalar dado aos indígenas, Armanda Horta refere:

O despreparo institucional para lidar com a questão indígena, mesmo nos hospitais onde sua presença é frequente, é mais uma realidade contumaz. Descobrimos ali que Ihjãc tem também um nome de branco: para “facilitar”, chamam-no de Henrique. Pouco depois, o jovem é levado para a Casa de Apoio, que abriga indígenas em tratamento ou em observação. (Horta, 2021, p. 324)

Se, por um lado, a relação dos indígenas com os objectos modernos ou dos brancos parece relativamente tranquila, no que diz respeito à relação com o homem branco, o choque cultural parece acentuar-se. Para além da questão linguística, Ihjãc tem de falar português para que o possam entender, é-lhe pedido desde logo o seu “nome de branco” e os seus documentos, evidenciado o contraste cultural existente.

Depois de algum tempo na cidade, Ihjãc sonha com um indígena que caminha por aquele local com trajes cerimoniais e uma tocha. Possivelmente será o seu pai a aparecer-lhe novamente em sonhos. É hora de regressar à aldeia para realizar o ritual fúnebre. Na aldeia da Pedra Branca, toda a comunidade prepara as várias etapas do ritual. Os seus corpos parecem outros. Muitos têm o torso pintado, os cabelos cortados à moda krahô, “a risca característica que corre de tẽmpora a tẽmpora cuidadosamente desbastada” (Cunha 1978, p. 29). Ihjãc e a sua mãe preparam os troncos ou toras que, após ser retirado o seu interior e serem ornamentados, servirão para a corrida que é feita para alegrar o morto, “a partir daí não mais deverá voltar a assombrar os vivos” (Cunha, 1978, p. 60). “É através destas toras que a comunidade traz, pela última vez, de volta os seus mortos. Circulando com eles ritualisticamente pelos espaços públicos e privados.” (Lazarin & Silva, 1989, p. 37). As toras representam simbolicamente o morto, logo, após a corrida, estas são levadas para o “espaço publico”, onde todos podem chorar o falecido uma última vez. Por sua vez, as mulheres são encarregues de preparar o paparuto, comida típica das celebrações krahô, que consiste em folhas de bananeira cobertas com uma camada de mandioca e outra de carne, sendo posteriormente enrolado todo o preparo nas folhas de bananeira, colocado sobre brasas e enterrado. Enquanto esperam que a comida esteja pronta, todos dançam e cantam em honra do falecido. No final do ritual, um dos homens discursa sobre a importância de esquecer o morto, de deixar para trás a saudade, de reafirmar as relações com os vivos. Kotô, a mulher de Ihjãc, pede-lhe, uma última vez, que deixe de sentir saudades do seu pai. Todavia, o jovem ainda pensa no seu pai, como se o seu espírito permanecesse na aldeia dos vivos. Após esta afirmação, Ihjãc confirma as suspeitas ao afirmar: “As coisas mudaram. Já não sou o mesmo. Os *mecarõ*... eu agora vejo-os, conheço as almas das coisas.” Ihjãc, no final da sua jornada, torna-se pajé. O filme termina de um modo que remete para o seu início. Na cena em que o rapaz fala com o espírito do seu pai, este provoca-o a entrar na água. Suspeitando das verdadeiras intenções do espírito, Ihjãc atira um pedaço de um ramo que, ao entrar em contacto com a água, se incendeia, revelando o verdadeiro intento do seu pai. Na cena final, Ihjãc volta à queda

de água e, agora que o espírito do pai partiu e que se tornou pajé, submerge o seu corpo inteiro na água, revelando a conexão harmoniosa entre o homem e a natureza.

### **Considerações Finais**

O modo de representação do indígena no cinema brasileiro, produzido a partir de uma lógica industrial, construiu a figura desses povos através de duas vertentes: a do bom selvagem e a antropofágica (Santilli, 2000). Através da produção fílmica, as personagens indígenas têm sido julgadas e classificadas a partir de juízos de valor estruturados entre estes dois extremos. Por sua vez, estas concepções podem suscitar uma consciência ecológica e uma vontade protecionista em relação aos indígenas ou, por outro lado, originar uma exclusão, partindo da ideia de que se classificam essas figuras como subdesenvolvidas. O resultado dessa imagética pode ampliar opiniões preconceituosas, atendendo às questões que são levantadas em torno de uma personagem indígena que se encontra fixada no passado e que, na maioria dos casos, não corresponde à realidade, nem à actualidade do que é ser um indígena (Fidelis & Marques, 2016, p. 15). O filme de João Salaviza e de Renée Nader Messoria contraria categoricamente esse imaginário, procurando respeitar a essência daquele povo e dos seus rituais.

Todavia, apesar da inexistência de juízos de valor, fica clara no filme a existência de dificuldades institucionais na relação entre o indígena e o branco. Numa época conturbada para essas comunidades no Brasil, Renée Nader Messoria refere:

Nunca imaginei que fossemos estreiar em uma época tão bizarra. Mas, por outro lado, acho que pode trazer alguma coisa boa, ampliando esse Brasil, porque não somos só o eixo Rio-São Paulo. A cegueira que as pessoas na cidade têm desse Brasil mais profundo traz consequências perigosas, principalmente para esses povos que estão onde o braço do

Estado não chega. Porque eles não têm ferramentas para enfrentar evangélicos, agronegócios e fazendeiros que estão ali só esperando para dar uma facada. (Pereira et al., 2019)

Como refere Armanda Horta: “*Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* é um filme urgente num país que fecha os olhos para o genocídio em curso das suas populações originárias.” (Horta, 2021, p. 325). A história de Ihjã mostra como existe uma inadequação perpetrada por formas simplistas que caracterizam as comunidades indígenas como tradicionais ou modernas, negando os seus modos de vida por assimilação. Como disse um rapaz indígena à autora: “Para o branco, sempre tem que facilitar.” (Horta, 2021, p. 325).

Essa relação com o “branco” levou a que, ao longo da história do Brasil, para além das suas terras, os índios fossem perdendo a sua identidade. Apesar de algumas aldeias resistirem, como é o caso da Pedra Branca, com cerca de 500 habitantes, ainda persiste a imposição por parte da sociedade para que o indígena seja algo que não é. A abordagem destas questões talvez seja um dos pontos fortes de *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*.

Assim, em suma, o filme apresenta um retrato da vida indígena no Brasil através do cruzamento entre o documentário e a ficção. Ao explorar o encontro da realidade da vida indígena e dos seus rituais com a cidade moderna, o filme procura conceder protagonismo a essas comunidades e projectar as suas vozes.

## Referências bibliográficas

- Aumont, J. et al. (1995). *A estética do filme*. Campinas: Papirus.
- Carneiro da Cunha, M. (1978). *Os Mortos e os Outros: uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó*. São Paulo: Hucitec.
- Fidelis, C. N. & Marques, M. G. (2016). “O Indígena no Cinema Documental”. *GT História da Mídia, III Encontro Centro-Oeste de História da Mídia*.

- Godoy, H. A. (2000). “Paradigma para Fundamentação de uma Teoria Realista do Documentário”. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/godoy-helio-realismo-documentario.pdf>
- Horta, A. (2021). “Chuva É Cantoria Na Aldeia Dos Mortos”. *Anuário Antropológico*, v. 46, n. 1, janeiro-abril, pp. 322-326. Disponível em: <https://journals.openedition.org/aa/7717>
- Lazarin, M. A. & Silva, C. T. (1989). *Os Krahó do Rio Vermelho: Relatório de Trabalhos*. Goiânia: Centro Editorial e Gráfico da UFG.
- Mendes, L. (2019). “5 motivos para ver ‘Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos.’ *Mulher no Cinema*. 17 Abr. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/listas/5-motivos-para-ver-chuva-e-cantoria-na-aldeia-dos-mortos/>
- Müller, M. (s. d.). “Chuva É Cantoria Na Aldeia Dos Mortos”. *Papo de Cinema*. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/chuva-e-cantoria-na-aldeia-dos-mortos/>
- Pereira, J., et al. (2019). “Premiado em Cannes, drama indígena ‘Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos’ é o Brasil que desconhecemos.” *Hypeness*. 24 Abr. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2019/04/premiado-em-cannes-drama-indigena-chuva-e-cantoria-na-aldeia-dos-mortos-e-o-brasil-que-desconhecemos/>
- Portugal, P. et al. (2019). “João Salaviza e Renée Nader Messora: ‘Este é um filme que transcende o meio cinematográfico’”. *Comunidade Cultura e Arte*. 19 mar., Disponível em: <https://www.comunidadeculturaearte.com/joao-salaviza-e-renee-nader-messora-este-e-um-filme-que-transcende-o-meio-cinematografico/>
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac.
- Rhodes, G. D. & Springer, J. P. (2006). *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Santilli, M. (2000). *Os Brasileiros e os Índios*. São Paulo: Editora SENAC.

## **A METAMORFOSE DOS PÁSSAROS: GESTOS ENSAÍSTICOS E AFETIVOS ENTRE PALAVRA E IMAGEM**

Júlia Vilhena<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir da obra *A Metamorfose dos Pássaros* (2020), da realizadora portuguesa Catarina Vasconcelos, propomos refletir sobre alguns dos gestos que revestem o documentário de uma inflexão ensaística e afetiva. Discutiremos a construção das imagens poéticas, fruto do diálogo do cinema com outras artes, dando destaque à pintura. O enquadramento e a textura dos planos, rigorosamente compostos, fazem alusão às naturezas-mortas, que constituem fragmentos de memórias de distintas gerações familiares da diretora. Discutiremos também como a narrativa em *off*, que acompanha todo o filme, traz para a tessitura da obra uma camada poética da palavra, dissociada da imagem. O texto traz um relato íntimo e delicado sobre os afetos familiares, a dor do luto, e a finitude da vida, temas que alcançam um diálogo universal. O modo de representação da narrativa metafórica, fortemente calcada em elementos da natureza, será, por fim, discutido em diálogo com o conceito de “habitar poético”, de Martin Heidegger.

**Palavras-chave:** Filme-ensaio; Cinema Português; Natureza-morta; Metáfora; Habitar poético.

1. Doutoranda em Estudos Artísticos, especialização Estudos Fílmicos, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (UC).

O presente trabalho pretende fazer uma reflexão sobre os procedimentos estéticos e discursivos adotados na obra *A Metamorfose dos Pássaros*, primeiro longa-metragem da realizadora portuguesa Catarina Vasconcelos. O filme teve estreia mundial em 2020 no Festival de Cinema de Berlim e, desde então, vem traçando um percurso internacional de prestígio, colhendo prêmios em festivais e sucesso de público.

Catarina levou cerca de seis anos no processo de criação do documentário, tempo de maturação que se faz notar nos detalhes, pelo tratamento meticuloso e artesanal dedicado à construção dos planos. Trata-se de um documentário poético, com desvios para a ficção, que pode ser considerado um desdobramento do seu trabalho anterior, o curta-metragem “*Metáfora ou a tristeza virada do avesso*”, realizado em 2014 durante sua residência de estudos na Inglaterra.

Os dois filmes aproximam-se tanto pela temática quanto por seus aspectos formais. No curta a diretora evoca a memória da mãe, dez anos após sua morte, através de correspondências trocadas com o irmão, ambos de fora do quadro. A história familiar de Catarina e a perda da mãe serão retomados no longa-metragem, que ganhará mais camadas e vozes de outros personagens da família ao recriar o passado através de lembranças e fabulações. Tanto no curta quanto no longa a narrativa pessoal é entrelaçada à história do país. Sua avó Beatriz e seu avô Henrique se casaram em 1949, quando Portugal vivia sob a ditadura do Estado Novo. Ao longo do filme Catarina também desconstrói um imaginário português em torno do mito dos Descobrimentos.

Ao revisitar o passado, a diretora vive o luto e elabora seus traumas: o poder fabular do cinema em função catártica. A história de sua família produz um desvio para a ficção, ao mesmo tempo que é produzida nas imagens do filme pela ficção.

O disparador para a criação do longa foi a decisão de Henrique de vender a casa da família, e queimar as correspondências que trocou com sua mulher durante o casamento. O filme abre com um *close* em seus olhos, enquanto

este começa a narrar sua história de amor com Beatriz (ou “Triz”, como gostava de ser tratada), falecida há 30 anos. A narração dessa parte fica a cargo dos avós, através das cartas que teriam trocado enquanto Henrique exercia seu ofício de marinheiro, em alto-mar, distante da família. Apesar de não ter conhecido a avó Beatriz, Catarina dá protagonismo a ela, na busca de traçar os contornos da matriarca da família, que se dizia árvore, e dedicava ao seu jardim e aos seus seis filhos um cuidado sem tamanho.

Antes da casa ser vendida, Catarina e Paulo Menezes, o diretor de fotografia do filme, registraram seus espaços internos e externos com uma bolex 16mm. Em suas buscas pelos rastros da avó – pela casa e pelos relatos do seu pai e de seus tios – Catarina descobre esta relação estreita de Beatriz com a natureza, ao ponto de chamar um de seus filhos de “passarinho”. Em entrevista, a diretora diz: “...ela era realmente, para mim, a metáfora de uma espécie de uma árvore onde os pássaros voavam em volta dela e pousavam nos seus ramos, e era ela quem dava alimento e abrigo a esses pássaros” (Vasconcelos, 2020a).

Além da referência desse apelido dado por Beatriz, Catarina baseou-se também no mito que se criou em torno dos pássaros na primavera, para dar título ao longa. Ao relatar a interpretação dos anciãos sobre o fato dos pássaros que se vão nunca se encontrarem com aqueles que aparecem no inverno, “trata-se dos mesmos pássaros, que passaram por uma metamorfose”, Catarina comenta: “aquilo que o ser humano não consegue explicar, inventa”.

Desse mito parte, portanto, não somente o título, como também a premissa para a criação da obra. Aquele passado não vivido, as pontas soltas e as lacunas das histórias rememoradas serão preenchidos e remendados com invenção e sensibilidade. Nas palavras da diretora, “se calhar essa é uma forma que inventamos para sobreviver: inventar memórias quando já esquecemos coisas” (Vasconcelos, 2020b).



Figura 1 – Fotograma do filme *A Metamorfose dos Pássaros* | DR

Partindo de uma homenagem à sua avó, ela passa para outra referência materna na segunda metade do filme: fala de sua mãe e do trauma de a ter perdido para um câncer aos 17 anos. A polifonia de vozes – de Henrique e Beatriz, da própria Catarina e de seu pai Jacinto – será recriada pela diretora, que confere às palavras o mesmo tom poético e afetivo com os quais ela reveste as imagens. A partir de uma narrativa íntima, Catarina logra tocar com sensibilidade em temas universais, como a finitude da vida e o valor da maternidade. Não é à toa que o filme vem transpondo fronteiras e emocionando espectadores do mundo todo.

### **Cine-escrita afetiva**

A produção e a reflexão sobre o domínio do ensaio no cinema parecem ter ganhado força dentro dos estudos filmicos nas últimas três décadas como consequência do que se convencionou chamar de uma virada subjetiva do documentário. É nesse contexto que passam a ser classificadas como

ensaísticas obras com um teor mais autobiográfico e/ou reflexivo, como podemos notar na obra de Catarina Vasconcelos e de outros diretores do cinema português contemporâneo, como Gonçalo Tocha, Joaquim Pinto, entre outros.

Buscaremos identificar alguns gestos do longa de Catarina Vasconcelos que podem ser relacionados à forma do filme-ensaio ou, como preferimos nomear aqui, a uma “cine-escrita” (parafraseando a realizadora francesa Agnès Varda, que Catarina reconhece como uma de suas influências no cinema).

A justaposição da palavra à imagem, ou de um pensamento livre à forma, se apresenta como um dos contornos importantes para identificar o modo particular como a linguagem e os dispositivos do cinema são agenciados no filme-ensaio. Em *A Metamorfose dos Pássaros*, a diretora partilha a sua voz com a de seu pai e de seus avós a fim de recontar a história de sua família, mantendo-se ainda assim como ordenadora das palavras. O texto, as imagens, os personagens, as paisagens e os objetos entram em relação por meio de um tratamento poético e metafórico.

A mediação de uma voz pessoal, que conduz o fluxo de imagens e sons, constitui um dos traços definidores do filme-ensaio. No entanto, Timothy Corrigan lembra que a subjetividade expressiva, cara à forma, pode se dar por outras maneiras formais, como a montagem e manipulações representacionais da imagem (Corrigan, 2015, p.33).

No filme de Catarina, a subjetividade da realizadora se expressa em diversas instâncias. Em relação à voz, podemos dizer que ela está presente em todo o filme de forma desencarnada, ao lado da de outros membros de sua família. Nesse sentido, podemos relacioná-la ao conceito de “*acousmètre*”, de Michel Chion, que se refere a um som que é escutado, sem que sua fonte seja identificável. Trata-se de uma “voz-eu”, que está presente e separada de um corpo. Ela não é sincronizada com a imagem, mas ganha expressividade e cria elos de identificação, através de uma relação de proximidade e intimidade com o espectador (Levin, 2015). Segundo Chion:

A identidade de uma “voz-eu” não reside unicamente na utilização da primeira pessoa do singular. Trata-se sobretudo de um modo de ressonar, de ocupar o espaço, de uma determinada proximidade em relação ao ouvido do espectador, de uma determinada maneira de o rodear e de provocar sua identificação (*apud* Levin, 2015, p. 193).

No filme-ensaio observa-se, de um modo geral, uma justaposição autônoma das pistas sonora e visual, que gera uma terceira camada, de imagens mentais ou afetivas. Gostaríamos de fazer uma aproximação do filme de Catarina com o cinema de Agnès Varda, realizadora francesa que cunhou o termo “*cinécriture*”, que inserimos aqui.

Um traço característico dos documentários de Varda é sua montagem por associações de ideias, que estão em geral ligadas às suas experiências de vida e visões de mundo. Ela confere novos sentidos aos fragmentos quando os conecta, por vezes, com uma argumentação direta e outras vezes, através de uma analogia simbólica e sugestiva. Em geral, essa costura é operada pela narradora-personagem, como vemos no filme de Catarina Vasconcelos.

No cinema de Varda, assim como no longa da realizadora portuguesa, há também uma ligação estreita entre vida e obra. Na escolha de seus temas e personagens e na forma de abordá-los, Varda costuma partir de sua trajetória, seu cotidiano, sua forma de ver o mundo. Sua subjetividade transparece na escolha de seus temas e personagens, na costura das imagens e na voz que interpela, criando uma atmosfera encantadora de espontaneidade e afeto.

Em *A Metamorfose dos Pássaros*, os relatos de Catarina se abrem para uma dimensão ficcional e para a encenação de sua subjetividade por meio de gestos ensaísticos. Para a criação do filme-ensaio, ela cria uma relação íntima com o tempo e com a memória, tanto o tempo distendido em que desenvolve a história de sua família, quanto do seu processo de criação artesanal.

## **Still Life**

Catarina Vasconcelos vem de uma formação em Belas Artes e seus filmes deixam ver o rico repertório pictórico e sua sensibilidade artística. Com seu trato delicado e preciso da luz, ela confere às paisagens humanas uma textura poética e melancólica, criando quadros que parecem pinturas. Ela cria molduras dentro do quadro, usando espelhos, lupas, etc, e descortina alguns planos como se estivéssemos em um palco. E, de fato, ela e seu pai, seus tios, primos e sobrinhos, estão ali reencenando aquelas memórias familiares. O filme inteiro ganha um tom afetivo e artesanal.

Como apontado por André Brasil, hoje, mais do que nunca, a imagem faz conviver com sua dimensão representacional, uma dimensão performativa. A performance se encontra na passagem entre as formas de vida e as formas da imagem, entre o vivido e o imaginado. Ela é o que torna estes domínios imbricados um ao outro, produzindo-se justamente em seu limiar:

Seja na mídia, nas artes visuais ou no cinema, não são poucas as experiências em que as imagens parecem não apenas representar ou figurar – não apenas, ressaltemos logo – mas inventar, produzir formas de vida, estas que mantêm com a obra uma relação de continuidade (em certos aspectos) e descontinuidade (em outros). Isso nos permitiria afirmar que as performances que ali se produzem (dos autores e dos personagens) estão, simultaneamente, no mundo vivido e no mundo imaginado, elas são, a um só tempo, forma de vida e forma da imagem. (Brasil, 2011, p. 5)

Além do contato próximo com as artes pictóricas, Catarina também teve formação musical. Ela toca violino desde os seis anos e relata vir daí sua vontade de realizar um filme “polifônico”. Em entrevista, ela conta ter escrito todas as vozes que formariam o coro da obra após a conclusão do primeiro corte, cada uma trazendo uma perspectiva particular sobre a história (Vasconcelos, 2020b).

Algumas de suas referências da pintura que a inspiraram na confecção das imagens de *A Metamorfose dos Pássaros* são as naturezas-mortas holandesas, as obras da pintora barroca portuguesa Josefa de Óbidos, além de artistas do Renascimento, como Giotto. Daremos uma atenção maior aqui a essa inspiração nas pinturas de natureza-morta visível no filme.

O termo “natureza-morta” passou a designar um gênero da pintura em meados do século XVII com os artistas holandeses. No entanto, o estilo já podia ser notado em obras de épocas anteriores, como na Roma Antiga. Nos quadros de natureza-morta, vê-se a representação de figuras e objetos que, para além da função decorativa, buscam retratar a sensação da efemeridade da vida humana.

No filme de Catarina predominam os planos fixos, com belos enquadramentos da casa dos avós, dos objetos que a compunham, de retratos e gestos dos personagens encenados por seus familiares. Tratam-se de planos que parecem pinturas, por sua composição, sua textura analógica e delicado manejo da luz. À diferença das pinturas de natureza-morta, há dentro desses planos estáticos pulsação e movimentos sutis, controlados. Como dito por André Bazin, “o cinema não vem ‘servir’ ou trair a pintura, mas acrescentar-lhe uma maneira de ser” (Bazin, 1991, p. 176).

Catarina buscou no filme construir a personagem de sua avó Beatriz através dos objetos da casa antiga onde habitava. Ela não conheceu a avó, que faleceu dois anos antes de seu nascimento, mas sua presença é evocada pelos espaços, paisagens e objetos. Eles dão vida à natureza-morta. O cineasta alemão Wim Wenders, ao refletir sobre a expressão em inglês *still life* (tradução para natureza-morta), comenta:

Por um lado, é de uma grande quietude, essa que está contida no adjetivo *still*. Mas se nos detivermos no fim, notamos que, dessa quietude também encerra uma certa continuidade, porque *still* também significa “ainda” (como em “ainda tenho fome”). E em um terceiro nível, temos nada menos que a “vida”, *life*, em toda a sua gama de significados,

particularmente naquilo que nos inclui, tanto os observadores, quanto à pintura (*apud* Sugai, 2018, p. 96)



Fig. 2 – Fotograma do filme *A Metamorfose dos Pássaros* | DR

Deleuze distingue as paisagens vazias da natureza-morta pela questão do vazio e do pleno. Segundo ele, a natureza-morta se define pela “presença e composição de objetos que se envolvem em si mesmos ou se tornam seus próprios continentes” (Deleuze, 2018, p.33). O tempo é o pleno, a forma imutável daquilo que muda. E a natureza-morta é o tempo em estado puro, uma imagem-tempo direta. Sua duração, como Deleuze vai notar nos planos dos filmes de Ozu, seria a representação daquilo que permanece, através da sucessão dos estados mutantes.

O filósofo faz notar que quando os signos óticos e sonoros puros destituem as situações sensório-motoras, institui-se o cinema moderno. As imagens deixam de se prolongar em movimento, enquanto uma sequência cronológica

de eventos, e passam a apresentar o tempo em seu estado puro, em seu desdobramento entre um presente e um passado coexistente. O autor denominou este tipo de imagem de imagem-cristal: aquela em que é possível perceber a simultaneidade entre as diversas linhas do tempo.

A evocação da pintura de natureza-morta pelo cinema faz-nos pensar no cinema do realizador russo Andrei Tarkovsky, cujas imagens fílmicas exploram a materialidade das coisas e convocam uma atitude de contemplação do espectador. À semelhança de suas obras, o filme de Catarina Vasconcelos demonstra uma atenção especial dedicada à composição da imagem e uma capacidade de capturar as forças etéreas manifestas na matéria.

### **Entre o céu e a terra**

Em *A Metamorfose dos Pássaros* há uma presença forte da natureza. E atrelada a ela uma atmosfera etérea, espiritual, que evoca a presença invisível de seres ausentes. Em uma cena do filme, Catarina tenta erguer uma árvore tombada enquanto ouvimos uma melodia de Bach, *Charconne*, e comenta em *off* que a música foi composta para levantar os mortos.

Há outra performance de grande beleza, na qual vemos uma mão reintegrando folhas aos galhos, reconstituindo as plantas, como se lhes retornasse a vida. Nessas cenas, Catarina fala de sua mãe e do diálogo silencioso que trava com ela quando chega a primavera. Vemos uma sequência de flores desabrochando com efeito *time lapse*, transmitindo a sensação de que a natureza está em constante renovação, trazendo de volta a vida – assim como em uma das sequências finais do filme, quando a casa dos avós aparece tomada por plantas, que teriam brotado das sementes deixadas por Beatriz décadas antes.

Então para mim essas metáforas do mundo da natureza começaram a ser fundamentais também para explicar uma certa relação com uma coisa intocável, que não tem corpo, que é a morte. Uma coisa que traz um enorme sofrimento e uma enorme tristeza. E ao olhar para a natureza, nesta busca, eu senti algum consolo.

Esta atmosfera etérea é predominante no trecho do filme que se passa na Serra da Estrela, o “lugar mais alto de Portugal”, nas palavras da diretora. Em dado momento da narrativa, ela diz que apanhou o primeiro autocarro para o sítio mais perto do céu:

...se o céu era o sítio onde começava o incógnito, então a paisagem era aquilo que fazia a ponte entre o conhecido e o desconhecido, entre o visível e o invisível. E eu queria muito ser invisível. A paisagem não pertence a ninguém, diz-se, mas quando a vi, dei-lhe meus olhos.

Naquele cenário de montanhas e natureza inóspita, Catarina encena outros gestos simbólicos, como quando ela finca uma bandeira com os olhos de sua avó Beatriz no topo de um pico. Em uma digressão poética, ela evoca seu pai Jacinto, que por carregar consigo um devir-pássaro, teria escutado ali um chamado para voar com eles. Ao se referir àquele sítio nas alturas, “entre o céu e o firmamento”, Catarina situa-o nas “entrelinhas da existência”.



Figura 3 – Fotograma do filme *A Metamorfose dos Pássaros* | DR

Essa imagem nos remete a uma conferência de Martin Heidegger intitulada “...poeticamente o homem habita...”, título este tomado de empréstimo ao poema de Hölderlin “No Azul Sereno...” (*In Lieblicher Bläue...*). Nela o filósofo reflete sobre a existência humana a partir da essência do habitar e a essência da poesia enquanto um deixar-habitar (*Wohnenlassen*), que estaria ligado ao gesto de construir. Construir não apenas no sentido daquilo que é edificado, mas de tudo aquilo que “resulta do cuidado e do cultivo humanos, tudo o que é instaurado por suas mãos” (Saramago, 2011, p. 80).

“Habitar poeticamente”, diz Heidegger, significa estar na presença dos deuses e ser tocado pela proximidade essencial das coisas. Desse modo, o habitar do homem é situado em meio às coisas simples e próximas, e em face do sagrado tornado presente. Assim, ele chega à conclusão de que o homem habita o entre, que se instaura entre a terra e o céu.

Pois o homem habita em medindo o “sobre esta terra” e o “sob o céu”. Esse “sobre” e esse “sob” se pertencem mutuamente. Esse seu imbricamento é uma medição que o homem está sempre a percorrer, sobretudo porque o homem é como o que pertence à terra. (Heidegger, 2012, p.175)

A poesia, segundo Heidegger, é uma tomada de medida, pela qual o homem recebe a medida para a vastidão de sua essência. Na Serra da Estrela, onde Jacinto ouve a linguagem dos pássaros, e Catarina deu à paisagem os seus olhos, os personagens parecem ter tocado a medida da vastidão de suas essências. A poesia, segundo a concepção heideggeriana, está no deixar-habitar de Beatriz, que cultiva a terra e sua família com cuidado e afeto, e no deixar-habitar de Catarina, que constrói com a escala de suas mãos uma bela obra cinematográfica. Obra que é também uma ode às mães e aos ciclos da vida na terra.

## Referências Bibliográficas

- Bazin, A. (1991). *O cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense.
- Brasil, A. (2009). “Tela em branco: cinema da origem, origem do cinema”. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 36 (31), pp. 79-93. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.67028>
- Brasil, A. (2011). “A performance: entre o vivido e o imaginado”. In *Anais do XX Encontro Anual da Compós*. Porto Alegre: Compós.
- Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papirus.
- Deleuze, G. (2018). *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora / Museu de Arte do Rio.
- Gervaiseau, H. (2015). “Escrituras e figurações do ensaio”. *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, F. E. Teixeira (ed). São Paulo: Hucitec.
- Heidegger, M. (2012). *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Levin, T. (2015) “Estratégias de aproximação: as vozes de Agnès Varda no documentário Os catadores e eu”. In *Ouvir o documentário vozes, músicas, ruídos*, Guilherme Maia e José Francisco Serafim (org.). Salvador: EDUFBA.
- Lopes, S. R. (2012). “Do ensaio como pensamento experimental”. In *Literatura, defesa do Atrito*, Silvina Rodrigues Lopes. Belo Horizonte: Chão da Feira.
- Rascaroli, L. (2009). *The personal camera: subjective cinema and the essay film*. Londres/Nova Iorque: Wallflower Press.
- Saramago, L. (2011). *Entre a Terra e o Céu: a questão do habitar em Heidegger*. *O Que Nos Faz Pensar*, 20(30), 73-83. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/343>

- Sugai, M. (2018). “A Natureza-Morta dos Planos de “Tempos Mortos” em Seguindo em Frente, de Koreeda Hirokazu”. *Estudos Japoneses*, n. 39, pp. 109-123.
- Vasconcelos, C. (2020a) “Confiar nas mãos, tricotar memórias: uma conversa com Catarina Vasconcelos”. Entrevista a Adriano Garrett para Cine Festivais, 15 out.. Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/confiar-nas-maos-tricotar-memorias-uma-conversa-com-catarina-vasconcelos/>
- Vasconcelos, C. (2020b). Michel Gutwilen entrevista Catarina Vasconcelos por ocasião do Festival Olhar de Cinema 2020, 14 out. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_5YVkJCeQBdI](https://www.youtube.com/watch?v=_5YVkJCeQBdI)

## CEM MIL CIGARROS: UMA ANÁLISE ESTÉTICO-POLÍTICA DO CINEMA DE PEDRO COSTA

Michelle Sales<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo pretende aprofundar uma leitura estético-política da obra do diretor português Pedro Costa através da análise dos seus filmes, relacionando livremente questões que permeiam a sociedade portuguesa contemporânea representada por Pedro Costa, bem como a crise identitária pós-colonial em Portugal e a relação com o “outro”. O texto está dividido em duas partes: a primeira, sobre a exterioridade contida nos filmes, reflete sobre uma metodologia conceitual no processo de filmar de Pedro Costa; e a segunda, sobre a interioridade dos filmes, debruça-se sobre a crítica especializada e a produção de um sentido da obra do realizador português.

**Palavras-chave:** Pedro Costa; Pós-colonial; Cinema português.

sinto o mundo girar à minha volta e sou tomada  
por uma tontura,  
a paisagem que me cerca vai perdendo forma e  
me vejo lançada numa espiral...  
O corpo negro é uma máquina do tempo.  
Jota Mombaça (2020, p. 7)

1. Professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

## Sobre a exterioridade contida nos filmes

Embora já tenha escrito sobre a obra de Pedro Costa no artigo *O cinema e o direito à morte: Cavalo Dinheiro, de Pedro Costa (e outros títulos)* (Sales, 2019a), sinto que o olhar que me move em direção ao seu cinema mudou sensivelmente a partir de *Vitalina Varela* (2019). Este texto retoma algumas análises do ensaio anterior já citado, aprofundando algumas questões em torno da relação entre imagem e representação do outro no cinema de Pedro Costa. A transformação se deu também, sobretudo, a partir do contato que mantive com realizadores portugueses afrodescendentes ao longo da coordenação do projeto *Á Margem do Cinema Português* (Sales, 2019b).

Neste projeto, tive a oportunidade de refletir acerca da existência ou viabilidade de um cinema negro português, realizado por afrodescendentes residentes em Portugal, cena que tem vindo a crescer nos últimos anos e que tensiona os regimes de representação hegemônicos do cinema português em torno de populações marginalizadas/racializadas – tema central na obra de Pedro Costa.

Neste breve artigo, tento desenvolver algumas questões que vieram à tona a partir da reflexão da obra de Pedro Costa, acerca da imagem e representação em torno de seus filmes. O silêncio da crítica, sobretudo em Portugal mas também no Brasil, em torno da questão racial também passou a despertar uma atenção mais demorada.

Por conta desse olhar sobre a circulação dos filmes no registro discursivo da crítica especializada, menciono no título deste artigo os *Cem mil cigarros*, coletânea que, até agora, reúne a melhor seleção de textos sobre a obra do realizador português. Opto por desenvolver, na segunda parte deste texto, uma reflexão em torno do olhar de Jacques Rancière sobre o cinema de Pedro Costa.

Ainda assim, se por um lado, o interesse aqui recaia sobre a maneira como a crítica recebe e constrói um significado para os filmes de Pedro Costa, a obra deste realizador parece exigir pensá-la também como processo. Ou

seja, pensar a obra de Costa como processo significa considerar, abordar e avaliar elementos extra-fílmicos que são determinantes e vitais para o “resultado final”, digamos assim, de sua obra, pelo menos a partir de *Ossos* (1997). Pensar a obra como processo significa refletir sobre metodologias conceituais que são elaboradas para criação de um filme. Metodologias, estas, que envolvem a criação de um método de trabalho, de uma forma de engajamento com a matéria fílmica e que consiga trazer à tona ou reunir as experiências sensíveis que possibilitaram que um determinado filme acontecesse. Essa questão, a tentativa por cartografar um método, parece-me central ao analisar a obra de Pedro Costa e ocupa, portanto, o primeiro esforço deste texto.

Neste sentido, recupero uma certa cronologia de chegada de Pedro Costa ao bairro das Fontainhas, como exposto por Thiago Ortman em seu trabalho:

Após as filmagens de *Casa de Lava*, Costa e sua equipe são interpelados por cabo-verdianos que viviam na vila em que estavam realizando as gravações. Eles lhe entregam café, tabaco e cartas para serem levadas aos parentes que se encontravam em Portugal. A grande maioria dessas correspondências estava endereçada ao bairro das Fontainhas, local no qual Pedro Costa nunca havia pisado até aquele momento. O português comenta este encontro como algo que ele considera “misterioso e sobrenatural”; afinal, é a partir dessas cartas que ele se aproxima das Fontainhas. (Ortman, 2020, p. 22)

A partir deste contato do realizador com os moradores das Fontainhas surge a intenção de realizar *Ossos* (1997), o primeiro filme da “trilogia das Fontainhas” e o primeiro em que Pedro Costa tem como atores e atrizes os próprios moradores do bairro em que filma.

Por outro lado, é importante mencionar que, apesar de ser um filme cuja centralidade espacial está no bairro das Fontainhas, os personagens de *Ossos* cruzam a cidade, transitam entre mundos. Entre o mundo urbanizado e o mundo subalternizado da periferia invisível de Lisboa. Esse será

um filme de virada para o realizador e que o faz exatamente repensar seu procedimento cinematográfico e seu método enquanto realizador para a construção de um filme:

Em sua fala no CCBB-Rio, o realizador chegou a comparar a intervenção da equipe de filmagem nas Fontainhas às invasões policiais. O caso mais grave ocorreu quando um morador do local interpelou Costa e lhe explicou que as luzes dos refletores estavam limitando o seu sono, e consequentemente estavam dificultando a sua rotina de trabalho. A partir deste diálogo, o diretor decidiu desligar os refletores e realizar as filmagens com um aparato de luz mais limitado, que prejudicasse em menor grau a vida dos moradores do local. Este foi definitivamente um filme de despedida na carreira de Pedro Costa, visto que ele alterou radicalmente os seus processos de realização. Neste sentido o crítico Juliano Gomes observa com excelência as características de encerramento da obra de Costa: “Ossos é o filme da crise de Pedro Costa com o cinema, com uma forma de fazer cinema. Uma espécie de obra de luto em relação ao modo de produção clássico: 35mm (película), iluminação pesada, assistentes, tudo isso morre aqui” (GOMES, 2010). (Ortman, 2020, pp. 22-23)

Foi a partir do redimensionamento de sua relação com a matéria fílmica, o bairro das Fontainhas, que tornou possível, por exemplo, o pensamento e a elaboração do filme subsequente, o *No Quarto da Wanda* (2000). Pensar a obra como processo, ou o processo como obra, no dizer de Jean Claude Benardet, vai impondo-se cada vez mais a partir de *No Quarto da Wanda*.

A circulação deste filme no Brasil a partir do material bruto filmado por Pedro Costa – e que fez parte da exposição *A respeito de situação reais*, realizada no Paço das Artes em São Paulo, em 2003, pelos curadores Catherine David e Jean Pierre Rehm – aprofunda a discussão sobre a relação entre obra e processo. Sobre a instalação de Pedro Costa, Bernardet argumenta que

Nela, é impossível – esta é pelo menos a minha opinião, não necessariamente compartilhada – reencontrar as significações organizadas pelo filme, e ela não sustenta os discursos sobre Wanda e

a droga que foram motivados pelo filme. Então, o que acontece? Num primeiro momento, podemos dizer que esses copiões relembram o filme e podem reativar os discursos que ele provocou. Usar-se-ia então a instalação como uma espécie de lembrete, mas assim se aproveitaria muito pouco a sua potencialidade. No entanto algo importante já aconteceu nesse primeiro momento: é que a instalação não está sozinha no tempo e no espaço, ela tem uma anterioridade, o filme. E a relação com a instalação depende do conhecimento pelo espectador dessa anterioridade. Num segundo momento, pensamos estar em presença da matéria-prima de que se originaram o filme e suas significações. Portanto temos de alguma forma acesso ao processo de criação do filme. Mas acredito que podemos chegar a um terceiro momento, mais problemático e instigante: esses copiões já não são mais a matéria-prima prévia à elaboração do filme, dado que este já foi realizado, mas são como uma volta da matéria-prima após a construção das significações do filme. (Bernardet, 2003)

Apesar da ruptura metodológica que o *No Quarto da Vanda* significa, queremos propor, entretanto, que a metodologia conceitual investida no trabalho de Pedro Costa começa a definir-se já em *Casa de Lava*. Se o filme de 1997, em si, ainda está preso a certas convenções do cinema, a fabulação crítica do realizador em torno da elaboração do caderno de filmagem para *Casa de Lava* revela-nos a sensibilidade de Costa assim como a rica pesquisa estética que atravessa seus filmes. Publicado apenas em 2013, o caderno *Casa de Lava*:

Trata-se da reprodução de um caderno de colagens de imagens e textos confeccionados por Pedro Costa durante os preparativos e a produção do filme homônimo de 1994. A partir das pinturas de Paul Klee e Pablo Picasso (e outros artistas), algumas fotografias realizadas no set, cartas, artigos de jornal, anotações, citações de romances, cartões-postais, trechos de diálogos do filme, entre outras informações possíveis, o caderno foi o guião inspirador para as filmagens de *Casa de Lava*. Anexado ao

livro-caderno, há um pequeno livreto com uma entrevista com Pedro Costa realizada em 2013, ano do lançamento da publicação. (Ortman, 2020, p. 48)

Por consequência, pensar o processo como obra e olhar para o caderno *Casa de Lava* como indício da recusa de Pedro Costa pela linguagem cinematográfica tradicional e seus pesados aparatos de produção são exercícios que parecem concomitantes. É nesse caderno que o realizador, pela primeira vez, debruça-se sobre suas influências, as imagens que o cercam, as frases e os gestos que o interessam.

À medida que confecciona seu caderno *Casa de Lava*, espécie de diário que o acompanha durante a primeira viagem a Cabo Verde para a pré-produção da filmagem, Costa dá-se conta, pouco tempo depois, daquilo que ele intitula como “comportamento errático”

Como qualquer cineasta, diligente, comprei um caderno quadriculado para tomar as minhas notas de realização, de localização, etc. Havia um argumento escrito, e pensava segui-lo à risca. Aliás, toda a equipa o tinha lido e fazia fé nele. Este caderno foi apenas o primeiro sinal de alarme para o que viria a acontecer depois: o comportamento errático, as primeiras manobras de boicote contra o guião, os actores, o produtor, contra mim próprio. (Costa, 2013, p. 8)

Entre as muitas referências do universo das artes plásticas e do cinema citados por Pedro Costa em seu caderno uma parece-me fundamental pela centralidade que tem na proposta inicial do filme de 1997: a imagem do filme *I Walked with a Zombi*, de Jacques Tourner, de 1943.

Em entrevista, o realizador português menciona o fato de que a ideia original do filme *Casa de Lava* tratava de um *remake* do filme americano de Jacques Tourner. Um filme que, segundo Costa, o marcou muito e é uma forte influência. A imagem em anexo não é a mesma que se encontra no caderno de Costa, mas aponto-a aqui pois interessa-me suscitar desdobramentos em textos futuros.



Figura 1 – Fotograma de *I Walked with a Zombie* | DR

O filme de Tourner narra a história da enfermeira canadense Betsy, contratada para cuidar da esposa de um rico colono na América Central. A enfermeira, ao chegar no Caribe, entra em contato com fenômenos “misteriosos” como zombies e vodus.

Que pontos de aproximação existem entre a enfermeira Betsy, de *I walked with a Zombie*, e Mariana, a portuguesa que é designada para cuidar de Leão em sua chegada de volta à Cabo Verde em *Casa de Lava*? Além disso, que paralelos podemos traçar também com as formas de representação dos corpos negros em ambos os filmes? O filme de 1943 e toda a filmografia de Costa a partir de *Casa de Lava* têm como centralidade a representação de corpos racializados e/ou marginalizados, portanto, de que forma esses olhares podem estar articulados? Pensar sobre os regimes de representação de corpos racializados no cinema de Pedro Costa é um debate premente que, entretanto, ocupa outro texto em desenvolvimento. Mesmo que não seja objeto de análise aprofundado neste texto, acho importante ressaltar que é incontornável discutir a racialidade e a centralidade de corpos negros na obra do realizador português, já que estes corpos não são meros

significantes, mas corpos carregados de significado. Não sendo possível desenvolver aqui esta complexa relação, avanço sobre a análise do pensamento crítico de Jacques Rancière sobre Pedro Costa.

### **Sobre a interioridade dos filmes e o trabalho da crítica**

Tendo em conta que a questão da descolonização em Portugal é uma temática relativamente recente no contexto das artes e do cinema, e própria da virada para os anos 2000, percebemos a forma como o cinema de Pedro Costa relaciona-se com esse debate, uma vez que sua obra incorpora como um dos grandes temas a relação de Portugal com o seu “outro”, o português assimilado cabo-verdiano, o cabo-verdiano desterrado que fixou-se em Portugal.

No momento em que escrevo este texto, um importante evento intitulado Memorializar e descolonizar a cidade (pós-colonial), organizada pelo Goethe Institut de Lisboa, com moderação de Marta Lança, reúne um grupo considerável de intelectuais e ativistas em torno da discussão sobre as memórias do colonialismo. Não posso deixar de mencionar que este evento, dentre muitos outros, tem mobilizado a intelectualidade portuguesa desde a polémica, em 2018, em torno do então *Museu dos Descobrimentos*. Recentemente, além de novo local, o museu tem novo nome: *Memorial da Escravatura*. O artista angolano Kiluanji Kia Henda terá obra exposta neste novo espaço. Este contexto diz-nos um pouco sobre as transformações sociais e culturais que estão a decorrer em Portugal nos últimos anos e que podem lançar luz sobre a obra de Pedro Costa.

Para aprofundar as questões centrais trazidas pelo filósofo Jacques Rancière em seu texto *The Politics of Pedro Costa*, é preciso confrontar algumas de suas análises acerca da relação dos personagens, do bairro das Fontainhas e do próprio realizador com a história do colonialismo português.

Por consequência, ao ler o texto de Lucia Nagib sobre o filme *Tabu*, de Miguel Gomes, o ensaio *Colonialism as a fantastic realism*, questiono se é possível estabelecer pontos de contato com filmes de Pedro Costa. Ao analisar a

forma como *Tabu* representa a África – um paraíso perdido – e a maneira como a chegada do colono explorador guiado por nativos *seminus* se dá na primeira parte do filme, expõem, segundo a pesquisadora, as lacunas deixadas propositalmente pelo realizador, negando ao espectador o acesso a uma parte relevante da história do colonialismo. Nagib argumenta:

colonialism as such is all but absent from the plot. Instead, all we get are tales of love, gambling, charity, religion and pet crocodiles, invariably told in a citation mode full of irony and self-deprecating mockery. In particular, the complete disregard to cause effect relationship and narrative realism in the way these tales are told removes from them any semblance of veracity. And yet this phoney fantasy elicits a sense of foreboding, of an ominous truth lurking underground, whose form and content remain unknown, but whose historical reality is unequivocal: the violence of Portuguese colonialism in Africa. (Nagib, 2017, p. 2)

De volta a Pedro Costa, e inspirada pela reflexão de Lucia Nagib, em *Casa de Lava*, no lugar de uma reflexão sobre a complexa relação entre ex-colonizado e ex-colonizador, Mariana e Leão vivem uma espécie de história de amor impossível. E a enfermeira, longe de aprofundar as causas e as consequências de sua permanência em Cabo Verde, assume uma postura paternalista e eurocêntrica, ao velho modo de busca e pesquisa antropológica.

Entretanto, os personagens de Pedro Costa são mais complexos que os de Miguel Gomes, sobretudo quando os vemos em perspectiva através da relação por entre os filmes, desde *Casa de Lava* até *Vitalina Varela*. O vazio histórico, ao ir aprofundando-me nos filmes de Pedro Costa e no universo provocado pelo realizador, faz-nos perceber que essas lacunas deixadas entre os filmes são também pontos de ligação entre as histórias, já que desde *Casa de Lava* até *Vitalina Varela* o enredo gira em torno de um mesmo *plot*: o legado colonial e os traumas do colonialismo. A morte de Leão, por exemplo, é o início de *Casa de Lava* e também o fim de *Vitalina Varela*, já na forma de um *flashback* vivido por Ventura. É interessante pensar nesses rostos como corpos que persistem para além dos filmes e que sempre retornam ou estão

presos numa dimensão do tempo que os faz reviverem e viverem mais de uma vez a pesada memória. É o corpo negro como essa máquina do tempo de que nos fala a artista Jota Mombaça, epígrafe deste texto.

A maneira fragmentada de recontar a história dos moradores do Bairro das Fontainhas é discutida por Sérgio Dias Branco no artigo *Spectres of Today: The fractures of history in Horse Money* (2014), segundo o autor:

The fractures exposed in these films are really wounds, symptoms of a disease that reveal a history that can no longer be thought of as single and simple. It is consequently connected with historiography, the writing of history, that is to say, the acknowledgement of the history of colonialism as cracked or disrupted by the presence and discourse of those who were colonised. Such fracturing entails a new way of recounting history, one that incorporates voices that have been ignored or erased. (Branco, 2020, p. 39)

Concordo com o autor supracitado no que diz respeito à incorporação, nos filmes de Costa, de vozes subsumidas durante o colonialismo, expondo-as mesmo como elemento central. Por outro lado, pensar os regimes de representação do “outro” obriga-nos refletir sobre as negociações em torno da criação dessas imagens. Portanto, gostaria de reintroduzir a pergunta que abre o texto de Rancière: Como podemos pensar a política dos filmes de Pedro Costa? E adiciono: até que ponto os filmes de Costa avançam sobre a relação complexa após o 25 de Abril entre Portugal e Cabo Verde, especificamente? De que forma seus filmes expõem a memória fraturada daqueles a quem foi imposto o colonialismo? De que forma o olhar do realizador atualiza e perpetua velhos regimes de representação de grupos racializados? De que forma os contesta? Há negociação sobre as formas de representação ou o olhar do realizador impõe-se? Proponho, para elucidar algumas questões, uma abordagem crítica sobre os filmes de Pedro Costa a partir de alguns temas que surgem no texto crítico de Rancière, tendo em conta sobretudo que as questões expostas acima não são de fácil conclusão. Assim, de acordo com Rancière, os filmes de Pedro Costa:

são sobre uma situação que parece estar no centro das questões políticas de hoje: o destino dos explorados, de pessoas que vieram de longe, de antigas colônias na África, para trabalhar em obras portuguesas; pessoas que perderam suas famílias, sua saúde, às vezes até mesmo suas vidas, nesses locais, e que ontem foram despejadas em favelas suburbanas e posteriormente se mudaram para novas casas – mais iluminadas, mais modernas, não necessariamente mais habitáveis. (Rancière)

Grande parte dos filmes de Pedro Costa a partir de *Casa de Lava* põe em cena a complexa relação entre ex-colonizado e ex-colonizador. No caso das ex-colônias portuguesas, é necessário aprofundar a relação ambígua e extremamente complexa com Cabo Verde – que Rancière apressadamente localiza e descreve como uma “Antiga colônia na África”. Neste filme, *Casa de Lava*, o personagem central nomeado pela alcunha *Leão* – o que pode nos levar a questionar, por exemplo, um certo caráter selvagem atribuído ao corpo negro deste personagem – é um jovem negro cabo-verdiano que trabalha na construção civil em Portugal, sofre um acidente e após dois meses em coma o Estado Português manda repatriá-lo.

Capturar o olhar de um realizador branco português filmando em Cabo Verde nos finais dos anos 1990, obriga-nos a compreender a relação entre estes dois países. Como sabemos, Cabo Verde era um conjunto de ilhas inabitadas que, a partir da invasão das Américas no século XV, e por conta da necessidade colonial de mão de obra em larga escala para trabalhar na *plantation* no Brasil, funcionou como um entreposto comercial para onde pessoas escravizadas eram levadas para depois serem comercializadas na Europa e nas Américas.

Na citação de Rancière, interessa-me desconstruir que é um problema “atual” – ao invés de processo histórico e legado colonial – a permanência e as condições de vida da população racializada e subalternizada na Europa (que Rancière chama subjetivamente de “explorados”), já que a presença de não-brancos no continente europeu é tão longa quanto o início da modernidade/colonialidade, marcada aqui pelo ciclo das navegações no século XV.

Compreender o discurso da modernidade e aquilo que essa narrativa esconde, a colonialidade, como sugere Walter Mignolo (2017), significa incorporar uma gramática decolonial para pensar as formas como o regime discurso europeu – não apenas no cinema – erigiu as bases de pensamento e da representação, do Renascimento para cá, e não tem cessado de reproduzir-se, atualizar-se e mesmo ampliar-se, apesar de estar em crise. Esse letramento decolonial é o que permitiu-me, por exemplo, olhar para a obra de Costa de forma mais complexa, reconhecendo o mérito de seus filmes e problematizando suas formas através da análise do processo de feitura das obras, e da crítica especializada, como aqui exposto.

Dito isto, e de volta a análise do texto de Rancière, é uma informação importante o fato de que os cabo-verdianos, ao longo do colonialismo, foram considerados portugueses (ainda que “de segunda linha”) e não africanos, tendo acesso a documentação oficial portuguesa, pelo menos até o 25 de Abril.

Para além disso, a construção da cabo-verdianidade revela as complexidades do legado colonial no que diz respeito à identidade, memória. Cabo Verde reivindica triplamente uma identidade portuguesa, africana e atlântica e a língua falada, o crioulo cabo-verdiano, tanto em Cabo Verde como nos subúrbios lisboetas expostos por Pedro Costa adiciona complexidade ao que pode parecer aqui uma simples crítica a imagem eurocêntrica construída pelo realizador.

No lugar disso, Pedro Costa parece localizar-se numa estranha fronteira entre um olhar eurocêntrico para com o subúrbio lisboeta, mais evidente em filmes como *Casa de Lava* e *Ossos*, e um olhar capaz de tensionar os regimes de representação, mergulhado no abismo das contradições, ambiguidades e complexidades advindas do legado colonial e da pesada tarefa de recontar ou refazer, juntando os estilhaços, a memória do colonialismo.

Na sequência, Rancière comenta:

Uma série de outros temas sensíveis se unem a esta situação fundamental. Em *Casa de Lava*, por exemplo, há a repressão do governo Salazar, que envia seus oponentes para campos situados no próprio local de onde partem os imigrantes africanos em busca de trabalho na cidade. E, começando por Ossos, há a vida dos jovens lisboetas que, devido à droga e à deterioração das condições sociais, se encontraram nas mesmas favelas e sob as mesmas condições de vida. (Rancière)

Nesse trecho, ainda que sem abordar a complexa e contínua relação entre ex-metrópole e ex-colônia, Rancière comenta brevemente, a existência do campo de concentração localizado no Tarrafal em Cabo Verde, construído durante a Ditadura de Salazar (1933-1974) e para onde foram enviados inúmeros presos políticos, entre portugueses e africanos. Mais adiante, ao sustentar que não é a situação social em si e tampouco a empatia pelo explorado o que torna uma obra de arte política, o filósofo francês aprofunda e contextualiza a forma como o cinema pensou a relação com os explorados ao citar o cinema de Francesco Rosi e Jean Marie Straub. Portanto, de que forma pensar hoje a maneira como Pedro Costa insere sua câmera em espaços miseráveis? Essa importante questão trazida por Rancière interessa-me desenvolver. Diante disso, Rancière aponta que:

Normalmente esperamos que haja um modo de representação que torne a situação de exploração inteligível como efeito de causas específicas e, além disso, que mostre que a situação é a fonte das formas de consciência que a modificam. Queremos que as operações formais sejam organizadas em torno do objetivo de lançar luz sobre as causas e sobre a cadeia de efeitos. Aqui, porém, é onde as coisas se tornam difíceis. (Rancière) (grifo meu)

Para pensar sobre essa dificuldade e para aquilo que me parece a centralidade dos filmes de Pedro Costa – ou seja, esboçar um olhar para Portugal a partir do reflexo do espelho moderno-colonial, ou melhor dito, tentar representar a crise identitária portuguesa, metáfora da crise europeia

pós-descolonização, através daqueles que são o reflexo da sociedade portuguesa que ela própria desejou eliminar.

Portanto, essa dificuldade na forma de representação dos “explorados” para usar o termo de Rancière, vai tornando-se cada vez mais enredado a partir do momento que o realizador parece propor, sobretudo a partir de *Cavalo Dinheiro* e *Vitalina Varela* que a história de Ventura, por exemplo, era também a sua própria, ainda que oposta, subsumida ou silenciada, quando comenta que:

No dia 25 de Abril eu estava em Lisboa. Eu era um miúdo, pensava que não tinha ainda idade para grandes ousadias. Mas aqui foi tão intenso, tão avassalador que no dia 27 já andava a passear na Baixa. Depois passei todos os dias na rua, até o 1º de Maio. Muitos anos depois, pus-me a pensar em tudo o que o Ventura me dizia e fui rever as centenas de fotos das multidões e sobretudo aquela gigantesca manifestação do 1º de Maio. Reparei que quase não havia rostos pretos nas imagens. E perguntei-me porquê – já então havia uma comunidade de emigrantes cabo-verdianos, guineenses, angolanos, são-tomenses em Lisboa – onde estavam eles? Confusos, perdidos, preocupados com o futuro. E apavorados cada vez que viam um jipe do COPCON. Temiam perder o ordenado. Pensavam que iam ser recambiados. (Costa, 2019)

É interessante perceber como, de alguma forma, a partir de *Juventude em Marcha* (2006), Vanda Duarte e Ventura deixam, por um lado de ser o “outro”, ou não simplesmente apenas “o outro”: o imigrante, o cabo-verdiano. Ambos personagens vão tornando-se os portugueses racializados de segunda classe, íntimos, próximos e que adentram nas instituições da vida cotidiana ainda que nos espaços do aeroporto, do hospital e do subúrbio e junta-se a eles a Vitalina, que já em *Cavalo Dinheiro* esperava enterrar o marido e ressurgiu no filme só seu a seguir *Vitalina Varela* (2019). As palavras de Pedro Costa parecem subscrever a questão aqui apontada:

Ligar as cruzes do cemitério do Tarrafal à cama do hospital em Lisboa e perceber a cadeia que leva da morte do campo de concentração à morte dos cabo-verdianos nos andaimes, esse é o trabalho de qualquer cineasta; além de tentar ser o mais exaustivo nessa cadeia de morte política sucessiva. Essa era, para mim, a maneira mais correta de ver Portugal. Penso que a política é um subterrâneo de prisões, campos de concentração, algemas. É quase *mise-en-scène*: como é que pomos uma atriz a tatear entre o Tarrafal e um operário de hoje? (Duarte, 2018, p. 21)

Neste percurso, entre o Tarrafal e o cemitério de Lisboa, além de ser o cinema de Pedro Costa um cinema marcado pelo rigor estético em relação ao uso dos espaços e em relação ao uso do tempo, chama atenção para a língua falada nos seus filmes, o crioulo cabo-verdiano. Quero propor pensar o crioulo cabo-verdiano como um instrumento capaz de pavimentar a estrada do Tarrafal a Cova da Moura, de que nos fala Pedro Costa, além de ferramenta discursiva contra hegemônica e anti eurocêntrica.

Nos filmes, o crioulo cabo-verdiano interrompe, sobrepõe-se e reveza com o português em diálogos marcados por personagens bilíngues, portugueses racializados que vivem no mundo dos brancos, indivíduos que vivem entre-mundos e que o percebem a partir de uma dupla consciência<sup>2</sup> (Du Bois, 1903). Como se sentem os portugueses afrodescendentes ao enxergarem-se através do olhar de Pedro Costa?

No ensaio *O recalçamento do colonialismo a partir de Vitalina Varela*, Joana Lamas evidencia a questão: Que marcas deixou o colonialismo na língua portuguesa? Que marcas são essas, das quais não se pode ou não se sabe falar, em Portugal? Para a autora:

Sobre a língua portuguesa, essa língua que é preciso saber falar para falar com os mortos, é precisamente a língua em que se recalca o colonialismo, em que o seu fantasma se mantém vivo, activo e actuando, e

2. O conceito dupla consciência, cunhado pelo teórico afro-americano W.E. Du Bois a partir da publicação de *The souls of a black folk*, (1903) diz respeito à opressão racial vivida pelo sujeito negro, capaz de produzir uma consciência ambígua de si, enxergando a si próprio através do olhar do outro, do branco. O conceito expressa essa dualidade, uma alma escura cindida: ser um negro e ser um americano.

isso em Portugal, como na Guiné, Angola, Moçambique e Cabo Verde com suas idiossincrasias. O crioulo, como língua apropriada, vai circulando nos seus desvios do português, na sua musicalidade, na sua sintaxe própria. Se é verdade que a subjectividade sempre se constrói e dissimula através do mito e da fantasia, na e pela fala, não é precisamente o papel do poeta, do realizador, do artista, o de revelar (ou velar) as ideologias por detrás? Abrindo caminhos, libertando desvios? Ou de outro modo: expondo as estruturas de proteção (na língua) das quais se rodeia o sujeito na sua relação com o real? (Lamas, 2021)

E conclui que: uma frase evoca o fantasma do colonialismo e a frase ecoa e persiste nas sombras: há que aprender a falar português para falar com os espíritos (Lamas). Vitalina Varela sabe bem.

### Referências bibliográficas

- Bernardet, J. C. (2003). “O processo como obra”. *Folha de São Paulo*, 13 jul. Disponível em: [https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm?fbclid=IwAR1aQ7v8lyrUwa-8Oo4rqs9uIYpajUCkcrZvTLKo99dqQxTWD\\_OspOUyHlk](https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm?fbclid=IwAR1aQ7v8lyrUwa-8Oo4rqs9uIYpajUCkcrZvTLKo99dqQxTWD_OspOUyHlk)
- Branco, S. D. (2020). “Spectres of today: the fractures of history in *Horse Money* (2014)”. *Observatório Journal*, 14, pp. 39-51.
- Costa, P. (2013). “Morrer mil mortes”. (Entrevista a Pedro Costa). Anexo ao livro *Casa de Lava – Caderno*. Lisboa: Pierre Von Kleist.
- \_\_\_\_\_(2019)“Guardaomeusilêncioparasempre”.*EncontrosCinematográficos*. Disponível em: <http://www.luzlinar.org/encontros cinematograficos/cavalo-dinheiro/>
- Duarte, D. R. (2018). *Comunidade estética e política no cinema de Pedro Costa*. Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.
- Hirzsmann, M. (2003). “Em foco, o complexo debate entre arte e realidade”. *O Estado de São Paulo*. Disponível em: [http://www.arquivoexa.org/admin/resources/entrevista\\_c.davidsituacoes\\_reaisestadao20030503.pdf](http://www.arquivoexa.org/admin/resources/entrevista_c.davidsituacoes_reaisestadao20030503.pdf)

- Lamas, J. (2021). “O recalçamento do colonialismo, a partir de Vitalina Varela”. *Buala*. Disponível em: [https://www.buala.org/pt/afroscreen/o-recalcamento-do-colonialismo-a-partir-de-vitalina-varela?fbclid=IwAR1TA13WAEkQug-n2sa42UXOP0iNGYD-6E\\_iEk2m4wk3riK3vus5nmGsBBO](https://www.buala.org/pt/afroscreen/o-recalcamento-do-colonialismo-a-partir-de-vitalina-varela?fbclid=IwAR1TA13WAEkQug-n2sa42UXOP0iNGYD-6E_iEk2m4wk3riK3vus5nmGsBBO)
- Mignolo, W. (2017). “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 32, N° 94, pp. 1-18.
- Mombaça, J. (2020). *A plantação cognitiva*. São Paulo: MASP.
- Nagib, L. (2017). “Colonialism as a fantastic realism”. In *Portuguese Cinema: Globalizing the Nation*, Mariana Liz (ed.). Londres/Nova Iorque: I.B. Tauris.
- Ortman, T. (2020). *Da exumação dos fantasmas coloniais ou o olhar sobre uma identidade cultural portuguesa a partir da obra cinematográfica de Pedro Costa*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- Sales, M. (2019a). O cinema e o direito à morte: Cavalo Dinheiro, de Pedro Costa (e outros títulos). *Novos Olhares*, Vol.8, n.1, pp. 61-72.
- \_\_\_\_ (2019b). *À Margem do Cinema Português*. Coimbra/Lisboa: Colégio das Artes da Universidade de Coimbra / Fundação Calouste Gulbenkian.



## **(DES)COLONIZAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL MOÇAMBICANA (2010-2019): UMA MEMÓRIA EM TRÊS ATOS (2016) E RESGATE (2019)**

Julia Alves de Oliveira<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente texto detém-se sobre dois filmes moçambicanos recentes para observar questões relacionadas a subjetividade, identidade e memória coletiva. A partir da análise das imagens cinematográficas produzidas atualmente em Moçambique, pretende-se perceber o diálogo existente com o processo de construção da identidade moçambicana no período pós-colonial. Em *Uma memória em três atos*, o realizador Inadelso Cossa propõe uma investigação sobre o passado colonial de Moçambique a partir das memórias de ex-presos políticos, articulando a experiência dos ex-combatentes com os locais de repressão e silenciamento e operando uma revisita ao passado. Em *Resgate*, Mickey Fonseca realiza um filme de ação “100% Moçambicano”, em uma construção fílmica atravessada por elementos que contribuem para a construção da moralidade dos personagens a partir de referências a ícones da memória coletiva nacional, em especial a personagem Xiconhoca e a figura de Samora Machel.

**Palavras-chave:** Cinema moçambicano; Nação; Xiconhoca; Samora Machel.

1. Mestranda no Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania da Universidade Federal de Viçosa (UFV, Brasil), em mobilidade acadêmica na Universidade Eduardo Mondlane (Moçambique).

O presente texto analisa dois filmes produzidos em Moçambique no período compreendido entre 2010 e 2019: *Uma memória em três atos* (2016), de Inadelso Cossa, e *Resgate* (2019), de Mickey Fonseca. Ambos os filmes se relacionam com questões como subjetividade, construção de identidade e memória coletiva e fazem parte do corpus de análise preliminar do projeto “A produção audiovisual moçambicana de 2010-2019: patrimônio cultural e identidade nacional moçambicana na atualidade”, desenvolvido no âmbito do programa de Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania do Departamento de História da Universidade Federal de Viçosa.

A constituição da cinematografia pós-colonial em Moçambique é um caso notório e teve um papel estratégico na constituição da nação moçambicana. Desde a criação do Instituto Nacional de Cinema pelo presidente Samora Machel em 1975 com a contribuição de talentos transnacionais e um projeto político-educacional para o cinema (Diawara, 1992, p. 93), a indústria cinematográfica de Moçambique passou por momentos de glória e de decadência. Ao período de vasta produção nacionalista entre os anos 1970 e 1980, seguiu-se um período de crise aguda nos anos 1990. Nos anos 2000, o número de produções cresce e é possível perceber uma multiplicidade de temas e de perspectivas nas obras audiovisuais (Lopes, 2016, pp. 79-108). Partindo dos filmes realizados em Moçambique entre 2010 e 2019, o projeto de pesquisa pretende analisar como as imagens cinematográficas produzidas atualmente no país dialogam com o processo de construção de uma identidade moçambicana no período pós-colonial. É nessa perspectiva que situamos a leitura dos filmes *Uma memória em três atos* e *Resgate*, buscando relacionar o discurso cinematográfico construído nas obras ao processo de construção de uma determinada ideia de identidade nacional.

O documentário *Uma memória em três atos* é o primeiro longa-metragem do diretor moçambicano Inadelso Cossa e faz parte de uma série de trabalhos denominada pelo diretor como “trilogia da memória”, sendo o longa-metragem precedido pelas curtas *Xilunguine, a terra prometida* (2011)

e *Uma memória quieta* (2014). Cossa é um dos mais proeminentes diretores moçambicanos de sua geração e teve sua obra exibida e premiada em renomados festivais internacionais, o que possibilitou que seus filmes encontrassem um público majoritariamente estrangeiro. Além disso, essa visibilidade conquistada pelo diretor fez com que seus projetos circulassem em espaços de decisões como grandes festivais (Berlim, Cannes, Locarno) e fundos europeus voltados para países emergentes. É importante pontuar essa consagração de Cossa, tendo em vista que o filme *Uma memória em três atos* foi realizado graças a uma premiação do IDFA Bertha Fund, fundo internacional voltado para “países emergentes” e gerido pelo IDFA – Festival Internacional de Documentário de Amsterdam (Holanda). O filme teve sua estreia mundial na edição de 2016 do IDFA e foi exibido posteriormente em diversos festivais mundo afora, tendo recebido uma série de prêmios. Em 2020, Inadelso Cossa foi convidado a fazer parte da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, instituição responsável pela realização do prêmio Oscar. A partir dessa breve apresentação, pretendemos situar o espaço que Cossa ocupa no cenário do cinema mundial: um jovem realizador do Sul Global, reconhecido internacionalmente em importantes espaços artísticos e que tem como tema principal do seu trabalho a história de seu país.

Em *Uma memória em três atos*, o diretor realiza uma investigação sobre o passado colonial de Moçambique a partir das memórias de ex-presos políticos. O filme articula a experiência dos ex-combatentes da luta anticolonial com os locais de repressão e silenciamento, promovendo uma revisita ao passado através de arquivos, depoimentos e registros de construções emblemáticas do período histórico abordado. Os ex-combatentes são descritos nos momentos iniciais da obra como “figuras anônimas que vivem nas trevas da história oficial” – nesse sentido, o diretor explicita sua posição perante a história oficial de Moçambique e inicia o seu percurso de revisita às memórias e identidades silenciadas. Os três atos do título do filme fazem referência à estrutura clássica do roteiro cinematográfico, mas também indicam um “começo, meio e fim” da história que se pretende contar – neste

caso, a história dos silenciados, dos torturados. Segundo a definição do historiador Robert Rosenstone, podemos considerar o diretor Inaldo Cossa como um cineasta/historiador. Para Rosenstone, certos diretores têm uma espécie de interesse pessoal pela história, o que os leva a fazer filmes históricos “não como uma fonte simples de escapismo ou entretenimento, mas como uma maneira de entender como as questões e problemas levantados continuam vivos para nós no presente” (Rosenstone, 2010, p. 174). O autor faz tal afirmação a partir de filmes dramáticos, mas acredito que essa ideia se aplica também a filmes documentais, uma vez que se trata de perceber que alguns cineastas fazem perguntas sobre o passado da mesma forma que historiadores. Em sua obra, Inaldo Cossa desenvolve um olhar e uma narrativa sobre o passado moçambicano, mobilizando em fontes da tradição oral (entrevistas) e documentos de arquivos fotográficos e filmicos. A linguagem cinematográfica é, portanto, mais uma linguagem possível para se narrar o passado histórico. As respostas que surgem às perguntas feitas pelo diretor são respondidas dentro das possibilidades da mídia audiovisual.

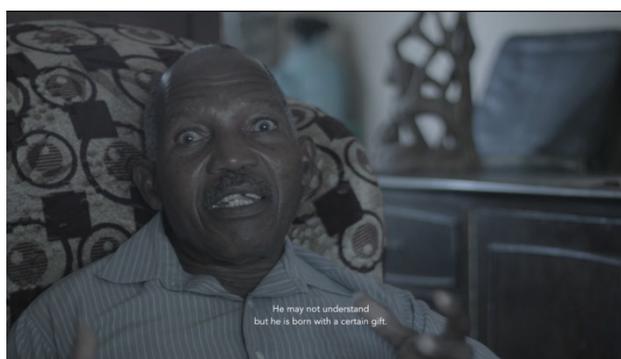
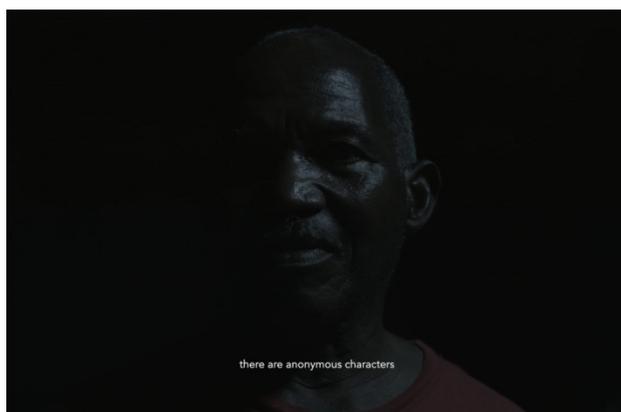
No prólogo de *Uma memória em três atos*, o cineasta se posiciona claramente em relação ao espaço no qual ele se situa para contar essa história: um momento fora do tempo daqueles acontecimentos, sendo este um tempo que ele não viveu e agora só pode buscar – com dificuldade – nos arquivos que restaram e nas memórias daqueles que viveram este período. Enquanto vemos imagens de materiais de arquivo, ouvimos uma narração, que aponta:

Quando decidi fazer este filme, não me ocorreu a dificuldade que teria em procurar material de arquivo para justificar o meu argumento. Mas à medida que ia acessando revistas, panfletos de propaganda, percebi a dificuldade que seria contar a história deste outro tempo que nós, eu, e a minha geração – não viveu.

É através da ferramenta da voz *over* que o diretor se posiciona e comenta os caminhos e as decisões tomadas na construção do discurso fílmico sobre o passado. O tom solene, em primeira pessoa, explicita o percurso de criação artística e as tensões que envolvem as escolhas de como contar e de como mostrar aquelas memórias silenciadas:

Como representar a memória da violência? Como contar as histórias das torturas? (...) Para pintar esse retrato, nenhum documento seria mais fiel do que o depoimento oral daqueles que experimentaram essa violência na pele.

A estrutura do filme é composta pelos três atos citados no título, além de Prólogo e Epílogo. No primeiro ato, denominado “O fantasma colonial”, somos apresentados aos personagens que guiarão o filme através de suas memórias, relatadas ao diretor através de entrevistas diretas. Aurelio Valente Langa, Marcos Cossa Albano e José Estevão são apresentados para o espectador através de suas memórias: cada um deles se apresenta e conta sua história, rememorando os tempos coloniais e como acabaram se juntando à luta pela libertação nacional. As imagens das entrevistas, com os entrevistados em primeiro plano, em suas casas, são intercaladas com imagens de arquivo que nos situam no contexto histórico local: a história oficial presente nos arquivos fotográficos e fílmicos preservados são entrelaçadas com as lembranças das personagens: história nacional e memórias pessoais aproximam-se, encostam-se. Trata-se, de certa maneira, de *visualizar* a história de Moçambique, colocando em destaque pessoas que passaram pelos momentos históricos e com as quais podemos nos identificar. Mais uma vez, é o cineasta fazendo uso das possibilidades da linguagem audiovisual para tornar o passado significativo (Rosenstone, 2010, p. 174).



Figuras 1-2: Fotograma de *Uma memória em três atos* | DR

O segundo ato, “Memórias da Violência”, se inicia com uma reflexão do diretor em relação a como contar as histórias das torturas. O tom do filme se altera, as imagens e o som se intensificam na construção de tensão. Elementos sonoros e visuais recompõe a experiência do interrogatório, enquanto escutamos os personagens relatarem as torturas. A linguagem audiovisual muda para de alguma forma representar a experiência de violência vivida. Acompanhamos os relatos, as experiências, a tensão da situação. Mais do que isso: o que fica latente é o anonimato dos combatentes, as dores não contadas. Após essa construção de tensão, o filme promove um rasgo temporal e nos leva para o presente, para Maputo nos dias atuais. Acompanhamos Aurelio adentrando um local repleto de estudantes, todos muito jovens. Trata-se de uma escola privada que outrora foi usada como

espaço de tortura. O espectador percebe o espaço a partir da experiência e do olhar de Aurelio, que é quem descreve onde eram as salas de torturas, fala sobre as brigadas da polícia portuguesa, aponta por onde o carro com os prisioneiros adentrava. As memórias também são silenciadas e apagadas no espaço físico, onde não há qualquer menção ao passado da construção. Há uma fratura entre passado e futuro: o local que hoje é de formação, de estudos, e que de alguma forma garante um futuro, é o mesmo lugar que no passado foi um espaço de tortura, de violência, de morte. O espaço que retém as memórias dolorosas de tantos combatentes esquecidos, agora é uma escola privada, um espaço neutralizado, que parece não possuir qualquer relação de lembrança com a luta que outrora moveu tantos combatentes. Aurelio se contrapõe, se indigna:

Não pode ser uma coisa privada aqui. Morreu muita gente aqui. Lutamos para que haja educação, agora é tirar os direitos dos combatentes para uma pessoa? Não. Pelo menos eu como combatente que passei aqui não aceito isso, não aceito...

Em seu livro *Cascas*, Georges Didi-Huberman chama a atenção para o “olhar arqueológico”, definindo-o o como a “capacidade de comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (Didi-Huberman, 2013, p. 127). O personagem e o cineasta recusam-se a esquecer a aceitar o esquecimento. Este repentino acesso ao presente é uma forma de salvar os restos de um passado que não é preservado, não é lembrado.

O terceiro ato, “Entre as ruínas da memória”, faz um outro movimento de revisão histórica. Ainda guiados pelos personagens principais, somos apresentados ao mesmo tempo a dois elementos “abandonados” pela história oficial de Moçambique: Vila Algarve e Chico Feio. Vila Algarve, antiga sede da polícia política portuguesa (Polícia Internacional e de Defesa do Estado – PIDE), nos é apresentada através de suas ruínas – vestígio concreto do passado, como depois irá afirmar o diretor. Já Chico Feio, “o polícia mais confiado pelo português”, moçambicano que torturava e matava os conterrâneos que lutavam pela independência, é apresentado através de relatos

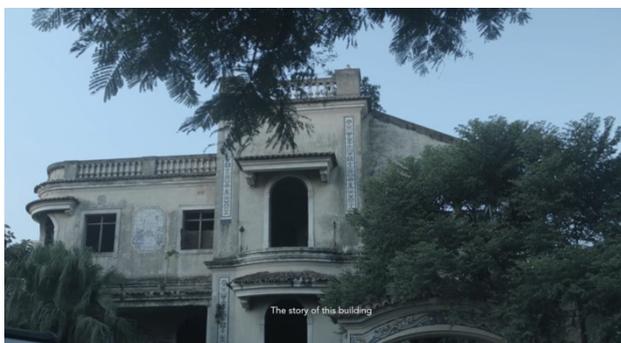
que ouvimos enquanto vemos as ruínas da Vila Algarve. As memórias subterrâneas afloram ainda mais – afinal, do que é necessário se esquecer para lembrar-se? Os relatos das barbáries cometidas por Chico Feio seguem, até que surge na tela uma mulher, que inicia o relato de suas memórias: é Isabel Muinga, filha de Chico Feio, que traz as suas lembranças silenciadas. Memórias que não são a história oficial, são a história apagada, que se deseja esquecer. As memórias de Isabel são dolorosas e trazem à tona o outro lado da luta de libertação, escancarando assim que as memórias subterrâneas persistem e seguem avançando apesar do silêncio.

No Epílogo, temos a conclusão do discurso histórico construído pelo diretor ao longo do filme. Enquanto vemos as imagens das ruínas da Vila Algarve, ouvimos a voz do diretor, que narra:

Este lugar, como um cemitério, encerra vozes de dor, sangue, tortura e morte. Vila Algarve: o edifício é um vestígio concreto do passado a cair em ruínas dia após dia, desfragmenta-se como metáfora do silêncio imposto à memória coletiva de um povo. A PIDE destruiu todo seu arquivo referente aos presos políticos em Moçambique e contribuiu para que não se contasse essa história um dia e na esperança de encontrar um simples vestígio, um documento, um depoimento escrito, uma fotografia de cadastro, seja o que for, eu continuo à procura. (...) Quanto aos personagens, o fantasma colonial ainda hoje assombra a memória desses homens e a única terapia para se exorcizar é falar. (grifo meu)

“Nas ruínas a história sobrevive. Procurá-las é tarefa do historiador” (Nova, 2014, p. 65). Aqui, o diretor afirma-se como cineasta/historiador, como alguém que busca vestígios do passado para que eles tenham um significado nos dias de hoje. Rosenstone defende que “aceitar os cineastas como historiadores é aceitar um novo tipo de história”, tendo em vista que a mídia e a construção do passado nos filmes serão sempre diferentes do mundo histórico construído através da escrita. No entanto, há de se concordar que os filmes históricos nos possibilitam ver e pensar sobre o que já existiu, a partir de sequências visuais que criam verdades simbólicas que dão significado

aos vestígios que o passado deixou (Rosenstone, 2010, p. 239). “*Uma memória em três atos*” dialoga diretamente com o período de formação da nação moçambicana, já que o filme é inteiramente elaborado através de memórias e do peso do passado no presente. As ruínas da Vila Algarve constituem-se enquanto imagem que resume a presença de um passado que se desfaz a olhos vistos, que encerra as memórias coletivas ao silêncio e à imposição de uma história oficial.



Imagens 3-4: Vila Algarve em *Uma memória em três atos* | DR

*Resgate* é o primeiro longa-metragem escrito e dirigido por Mickey Fonseca. Trata-se de um filme de ficção, do gênero ação, produzido de forma independente pela produtora Mahla Filmes através de recursos próprios e campanhas de financiamento coletivo, sem a participação de fundos nacionais ou internacionais. É, segundo seus produtores, um filme

“100% Moçambicano”. *Resgate* circulou por diversos festivais internacionais e em 2019 estreou nas salas de cinema em Portugal e em Moçambique, onde foi considerado um sucesso de público, somando mais de cinco mil espectadores em quinze dias. Em julho de 2020, o filme tornou-se a primeira obra moçambicana a estrear na plataforma de *streaming* Netflix, a maior e mais conhecida plataforma de vídeo por demanda do mundo.

O diretor Mickey Fonseca se inspirou na onda de raptos ocorrida em Moçambique entre os anos 2012 e 2014 para criar a história de Bruno, um jovem recém-saído da prisão que tenta levar uma vida honesta ao lado da namorada e da filha, mas que se vê forçado a entrar no mundo do crime para pagar uma dívida deixada por sua falecida mãe. A narrativa e a estética de *Resgate* remetem a obras hollywoodianas de ação e à estética publicitária. A partir desse entendimento, compreendemos que o filme, antes de mais nada, visa um diálogo direto com o público, utilizando-se, portanto, de elementos temáticos e formais reconhecíveis, utilizados em larga escala no cinema canônico de ação de Hollywood. No entanto, ao reconhecer-se “Moçambicano” e dirigir-se ao público nacional, o filme se impregna com uma série de elementos e referências que *revelam* a memória coletiva da sociedade de Moçambique, especialmente com a identidade forjada após a luta de independência.

O historiador Marc Ferro considera o cinema um testemunho singular de seu tempo, uma vez que a obra cinematográfica é “produzida fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado”. Dessa forma, o filme acaba por constituir-se a partir de uma tensão própria e traz à luz elementos que possibilitam uma análise da sociedade diferente da que muitas vezes é sugerida por outros segmentos. Nesse sentido, Ferro percebe a obra cinematográfica como um documento histórico privilegiado, tendo em vista que a obra e seus realizadores deixam uma série de “lapsos” ao realizar o filme. Para Ferro, “no filme há lapsos a todo o momento, porque a realidade que se quer representar não chega a esconder uma realidade independente da vontade do operador” (Frey, 1977, pp. 70-71). Cabe destacar a

atenção de Ferro a uma certa tradição cinematográfica atenta em recuperar a ideia de “realidade” do cinema, muitas vezes esquecendo do seu papel de mediação (Morettin, 2011, p. 43).

Partindo dessas ideias preliminares de Marc Ferro, voltemos ao filme *Resgate*. Logo no início do filme, somos apresentados ao personagem de Bruno, vagando por paisagens distantes do contexto urbano, dirigindo-se de volta à sua casa após sair do presídio. Bruno chega à casa de sua namorada Mia, que o recebe com entusiasmo e o leva para contemplar a filha do casal. Bruno veste uma camisa estampada com uma imagem de Samora Machel, primeiro presidente do Moçambique independente, evocado como *pai da nação* e objeto de admiração e disputas até o dia de hoje (Macagno, 2009, p. 18). A alusão direta a Samora Machel recupera a construção da nação moçambicana no período pós-colonial, um intrincado processo que envolve um desejo de unidade e unicidade do Estado, que leva à criação do *Povo* e do *homem novo*, a partir de uma nova cultura que é forjada em contraposição à herança cultural portuguesa. Samora Machel morre em 1986, na queda do avião oficial onde viajava, quando Moçambique ainda era uma nação jovem. No entanto, a figura de Samora ainda hoje é reivindicada pelos porta-vozes da nação, através de homenagens e de celebrações aos mártires da pátria e permanece viva no imaginário da população.

O personagem de Bruno vai sendo desenvolvido através de suas ações: a dificuldade em conseguir emprego, a descoberta de que a mãe faleceu com uma dívida enorme por conta do tratamento contra o câncer, o passado como imigrante ilegal na África do Sul com Mia, a negociação com o banco para que não lhe tomem a casa. Em paralelo, também são apresentados os vilões: o grupo composto por Tony e Paíto e comandado por Américo, chefiado pelo “boss” Abdul. Logo na primeira cena já vemos um assassinato: Abdul mata um homem e Américo queima o corpo. Depois há um encontro de Tony, Paíto e Américo, no qual comem e discutem sobre os pagamentos e os trabalhos. O vocabulário dos três personagens é repleto de gírias, expressões coloquiais, que de alguma forma situam os personagens dentro

daquela sociedade urbana: marginais, foras da lei. O uso de gírias e expressões em inglês remete à influência econômica e social que África do Sul, exerce sobre Moçambique, sendo destino de milhares de moçambicanos, que buscam melhores condições de vida. Da mesma forma, percebemos que o grupo de Américo as vezes se comunica por meio de expressões de línguas locais, o que também contribui para demarcar a posição social e o espaço ocupado nesta sociedade. Nesse sentido, a linguagem utilizada pelos personagens também é um elemento marcante para a construção de suas subjetividades em tela: em contraposição ao grupo dos marginais, Bruno e Mia comunicam-se em um português correto, com poucas gírias ou expressões locais.

A construção dos personagens vai se aprofundando ao longo do filme, conforme os caminhos de Bruno e de Tony, seu ex-parceiro do mundo crime, se cruzam. Conforme acompanhamos as angústias de Bruno para levar uma vida honesta e quitar as dívidas da mãe, vemos também os planos de Abdul e Américo, que agora envolvem um rapto e, conseqüentemente, muito dinheiro. Em um dos momentos, Américo se encontra com Tony em um bar, o mesmo bar no qual mais tarde veremos o bando em uma festa, acompanhado de mulheres e consumindo muitas bebidas. Na parede externa do bar, há dois desenhos da personagem Xiconhoca. A câmera faz questão de enquadrá-los nos dois momentos – na segunda sequência, a câmera busca a imagem, logo antes de cortar para a festa regada a bebidas e música. “Xiconhoca, o inimigo” é uma personagem criada pela Frelimo no auge das campanhas moralizadoras que buscavam criar o *homem novo*. Conforme aponta Lorenzo Macagno, “Xiconhoca representava o paradigma do indivíduo preguiçoso, individualista, bêbado, corrupto e explorador, situando-se, portanto, nas antípodas do *homem novo*” (Macagno, 2009, p. 26). Ora, a relação estabelecida é literal: se Bruno é associado a Samora Machel, Tony e Américo são associados a Xiconhoca. Bruno é a personificação do *homem novo*, cuja “fabricação da ‘nova identidade’, homogênea, compacta, ocorre mediante o confronto com a velha identidade” (Macagno, 2009, p. 23). Tony e Américo personificam o “inimigo interno”, repleto de vícios e

atitudes indesejáveis e que deve ser reeducado. A negação de Bruno à vida de outrora é a afirmação da nova identidade, que encontra ecos no processo de construção nacional do Moçambique pós-colonial. Nesse sentido, é importante reforçar que *Resgate* é um filme que almeja um público local e teve uma passagem de sucesso pelas salas de cinema de Moçambique, sendo assistido, portanto, por um público que compreende e identifica o sentido moral que as imagens de Samora Machel e de Xiconhoca carregam. Um espectador no Brasil talvez não acesse essa informação, o que em nada impede de entreter-se com o filme e acessar outras camadas do mesmo. Já para um espectador moçambicano, é impossível não reconhecer tais imagens e a partir delas acessar um imaginário coletivo que permeia a história nacional.



Imagens 5-6: Fotogramas de *Resgate* | DR

Bruno precisa lidar com a questão da dívida deixada pela mãe. Aqui, a pressão capitalista abala a escolha de Bruno por uma vida correta, ao lado da família. É quando Bruno aceita participar do trabalho com o bando de Américo que o filme passa por uma mudança de estrutura narrativa, estabelecendo a linguagem fílmica do gênero de ação e colocando os personagens em uma sequência de erros que culmina no desfecho do filme. Entre os diversos desdobramentos de roteiro, duas cenas essenciais se passam nas ruínas de um antigo cinema: a cena em que Bruno, Tony e Paíto resolvem se organizar contra Abdul e decidem sequestrar o pai do chefe, para assim exigirem o pagamento do serviço e o duelo final entre Abdul, Tony e Bruno, sequência digna de um clássico faroeste. A escolha do cenário, longe de ser aleatória, remete às ruínas de um projeto de país. O cinema é o espaço em que o grupo se organiza e no qual o destino de Bruno é selado. É espaço de possibilidade e reinvenção e suas ruínas remetem a um passado que insiste em permanecer, não pelo advento da memória, mas sim pela impossibilidade do esquecimento.

No duelo final, vemos a morte de chefe Abdul quando vai resgatar seu pai – que já está morto por uma série de equívocos dos raptos – e a traição de Tony, que atira em Bruno e rouba a maleta com o pagamento do resgate. Em uma última reviravolta, Bruno surpreende Tony na fuga e o mata, voltando à casa de Mia com o dinheiro, onde é surpreendido com a namorada morta e a filha abandonada no berço. Com a filha nos braços, Bruno abre a maleta e percebe que não há dinheiro, apenas uma pilha de papéis. O final de *Resgate* é a redenção final de Bruno: tudo que lhe resta agora é seguir o caminho da retidão e garantir sozinho o futuro da filha. A família e o compromisso com a construção de um futuro são maiores que o dinheiro ou que qualquer outro vício que o tire do caminho de se constituir como o *homem novo*. A esperança no futuro é, dessa forma, sustentada nos pilares de uma identidade ainda em construção, baseada nos ideais pós-coloniais e que encontra vestígios e reverberações concretas ainda nos dias de hoje.



Imagens 7-8: Fotogramas de *Resgate* | DR

*Resgate* e *Uma memória em três atos* dialogam de maneiras distintas com a ideia de identidade nacional construída no Moçambique pós-colonial. O diretor Inadelso Cossa atua como cineasta/historiador em *Uma memória em três atos*, mobilizando fontes que tragam à tona memórias silenciadas durante o período de construção da nação. A necessidade de forjar uma *nação moçambicana* como uma entidade homogênea, baseada na unidade nacional e no enfrentamento à ideia de uma nação portuguesa, acabou por reproduzir a mesma gramática intolerante utilizada no discurso colonial português quando se tratava da diversidade e das particularidades culturais. Como aponta Macagno, “no contexto de um país multilíngue, plurirreligioso e pluriétnico, essas lembranças – e narrativas de ‘unidade’ – possuem uma

força particular” (Macagno, 2009, p. 29). Macagno indaga sobre como uma determinada imaginação nacional é atualizada e reatualizada, sem solução de continuidade, à medida que essas narrativas – “lembranças/esquecimentos” – são contadas e recontadas incessantemente. É nesse sentido que o filme *Uma memória em três atos* se relaciona diretamente com a história oficial de Moçambique, uma vez que promove a atualização da imaginação nacional através de uma narrativa fílmica que se propõe a recontar através das lembranças e dos esquecimentos de figuras silenciadas que experienciaram o período da luta de libertação nacional.

Em *Resgate*, a estrutura clássica do cinema de ação hollywoodiano é atravessada por elementos da memória nacional moçambicana, que estabelecem a moralidade dos personagens e dão pistas para que o público estabeleça relações de empatia e identificação. Ao associar diretamente o herói Bruno à figura de Samora Machel e a gangue de raptos à figura de Xiconhoca, o diretor Mickey Fonseca recupera imagens da construção da nação, construindo assim um processo de atualização e ressignificação dessas imagens a partir do campo cinematográfico e da indústria do entretenimento. Nesse caso, estamos diante de uma possibilidade de representação de um imaginário coletivo, que escapa através da linguagem cinematográfica, como aponta Marc Ferro. As imagens do presente em *Resgate* estão, portanto, imersas em construções do passado e apontam que certos ideais de nação seguem sendo uma referência importante para a sociedade. Ambos os filmes são permeados por lembranças e esquecimentos que alimentam ainda hoje uma certa ilusão de unidade, condição esta essencial para a constituição de uma identidade nacional.

### **Referências bibliográficas**

- Diawara, M. (1992). *African cinema: politics and culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cascas*. *Serrote: Uma Revista de Ensaios, Artes Visuais, Ideias e Literatura*, n. 13, mar., pp. 99-113.

- Dorella, P. & Pereira, M. (2020). “Caminhar pelas ruas de Maputo é encontrar um futuro do passado.” *Buala*. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cidade/caminhar-pelas-ruas-de-maputo-e-encontrar-um-futuro-do-passado>
- Macagno, L. (2009). “Fragmentos de uma imaginação nacional”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. vol. 24, no. 70, jun.
- Meneses, M. P. (2015). “Xiconhoca, o inimigo: Narrativas de violência sobre a construção da nação em Moçambique”. *Revista Crítica de Ciências Sociais* (online), 106. Disponível em: <http://rccs.revues.org/5869>
- Morettin, E.; Napolitano, M. & Saliba, E. T (org.) (2011). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda.
- Nova, V. C. (2014). “Casca sobre o papel: memória do dilaceramento.” *Aletria*. vol. 24, no. 2, maio-agosto.
- Rosenstone, R. (2010). *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra.



## **CINEMAS AFRICANOS: PESQUISA E CURADORIA EM LÍNGUA PORTUGUESA**

Ana Camila Esteves<sup>1</sup>

Jusciele Oliveira<sup>2</sup>

Morgana Gama<sup>3</sup>

**Resumo:** No âmbito da pesquisa e da curadoria cinematográfica, há uma predominância de publicações e eventos em língua inglesa e francesa. Por extensão, nos espaços de língua oficial portuguesa (Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal e São Tomé e Príncipe), percebe-se também este movimento de destaque de produção de conteúdo em inglês e francês. O presente texto propõe apresentar um breve panorama das publicações, pesquisas e curadorias sobre cinemas africanos em língua portuguesa, com foco no Brasil, mapeando os contextos de concepção, elaboração e divulgação de conteúdos, mostras e festivais de cinemas africanos em/de língua portuguesa, com o objetivo de destacar o papel do idioma na construção de discursos sobre estas cinematografias.

**Palavras-chave:** Cinemas africanos; Publicações; Pesquisa; Curadoria; Língua portuguesa.

1. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), curadora da Mostra de Cinemas Africanos.

2. Doutora em Comunicação, Cultura e Artes (CIAC/UAlg-PT, 2018), especialista em cinemas africanos, notadamente na obra do cineasta Flora Gomes.

3. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com período de doutorado-sanduíche na Universidade da Beira Interior (UBI). Pesquisadora associada ao Laboratório de Análise Fílmica (LAF/UFBA).

## Publicações sobre cinemas africanos em português

Um dos primeiros desafios que se apresenta para quem pesquisa cinemas africanos é o acesso ao conteúdo já produzido (fílmico e bibliográfico), pois a maioria das publicações de referência foram escritas em francês ou inglês. O crítico e cineasta Paulin Vieyra escreveu o livro *Le cinéma africain: des origines à 1973* (1975), que, a despeito de seu pioneirismo, nunca teve sua obra traduzida para o português, assim como aquelas canônicas da área em inglês: *African cinema: politics and culture* (1992), do malinês Manthia Diawara, *Black African cinema* (1994), do nigeriano Nwachukwu Frank Ukadike, *African Experiences of Cinema* (1996), do caribenho Imruh Bakari e do gambiano Mbye B. Cham, e o também em língua francesa, recentemente traduzido para o espanhol, *Les cinémas d'Afrique noire: le regard en question* (1996), do francês Olivier Barlet. A onda editorial sobre cinemas africanos se amplia nos anos 2000 e se consolida nos últimos anos com edições originais e perspectivas variadas.

Neste sentido, no mercado editorial mundial, predominam publicações de textos em língua inglesa e francesa. Como reflexo da tendência contemporânea, a língua inglesa revela seu poder global não somente por dominar o espaço da literatura, da academia e do turismo, mas também por predominar sobre o mercado e a indústria cultural, instituindo-se também como o idioma oficial de muitos filmes. Assim, o movimento anglófono ou da “anglofilia” de padronização também é percebido no cenário editorial brasileiro, por meio das publicações de coletâneas de tradução de textos de diversos autores (Meleiro, 2007; Ferreira, 2014) e de livro (Arenas, 2019).

O primeiro livro publicado sobre cinemas africanos em língua portuguesa no Brasil é *Cinema no Mundo* (2007), coleção composta por cinco volumes, sendo a primeira intitulada *África (Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África)*, organizada pela pesquisadora Alessandra Meleiro (Universidade Federal de São Carlos). Tornou-se um clássico nacional e apresenta traduções de textos de Ngugi Wa Thiong’o, Ferid Boughedir, Manthia Diawara, Keyan Tomaselli e Arnold Shepperson, Roy Armes e Françoise Balogun; e a introdução e um capítulo original de Mahomed Bamba

(Universidade Federal da Bahia). Em 2012, o pesquisador marfinense radicado na Bahia, Mahomed Bamba, e Alessandra Meleiro organizam o livro *Filmes da África e da diáspora: objeto de discursos*, no qual há textos originais de pesquisadores brasileiros sobre filmes de Angola, Senegal, Guiné-Bissau, Mali, Nigéria, entre outros, um texto da pesquisadora espanhola Beatriz Leal Riesco e a tradução de parte de um capítulo do livro *Lusophone Africa: Beyond Independence* (2011), do uruguaio-estadunidense Fernando Arenas. Outra coletânea de tradução publicada em 2014, o livro *África: um continente no cinema*, organizada pela pesquisadora Carolin Overhoff Ferreira (Universidade Federal de São Paulo), é composta por seis capítulos de tradução (cinco do inglês e um do alemão), mais a introdução e um capítulo escritos por ela.

Nas publicações livrescas, há um destaque para os cinemas dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa - PALOP, notadamente com textos sobre Moçambique e Angola, a exemplo dos livros *Pensando o cinema moçambicano: ensaios* (2018), organizado pela professora de literaturas africanas Carmen Lúcia Tindó Secco (UFRJ), que destacam o cinema e a literatura moçambicana. Já as aproximações entre literatura e cinema são o tema central do livro *CineGrafias Moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios* (2019), também organizado por Secco juntamente com a professora de literatura luso-moçambicana Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa) e o poeta moçambicano Luís Carlos Patraquim. Ainda no ano de 2019, publicou-se a tradução do inglês da obra *África Lusófona: além da independência*, de Fernando Arenas, na qual há destaque para análises da música cabo-verdiana, dos filmes de Flora Gomes (Guiné-Bissau) e Licínio de Azevedo (Moçambique), e da literatura angolana. Recentemente foi lançado em formato digital com distribuição gratuita o ebook *Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas* (2020), editado por Ana Camila Esteves (Universidade Federal da Bahia) e Jusciele Oliveira (Universidade do Algarve) e financiado pelo Sesc São Paulo. O ebook possui mais de 40 colaboradores da América, Europa e África, com textos inéditos e traduções que propõem reflexões sobre filmes africanos contemporâneos, com especial destaque para o papel da crítica cinematográfica.

Entre as publicações em língua portuguesa lançadas em Portugal, destaca-se o primeiro livro sobre os cinemas africanos *Cinema Africano: novas formas estéticas e políticas* (2011), editado no país e organizado por Manthia Diawara e Lydie Diakhaté, composto por textos traduzidos e originais, além da transcrição dos “Painéis de discussão”, debates realizados em Lisboa no *African Screens: novos cinemas de África*, com a presença de investigadores da área, cineastas e do público. Dois anos depois, foi editada a coleção *Angola o nascimento de uma nação* com a coordenação de Maria do Carmo Piçarra e Jorge António, em três volumes, exclusiva sobre o cinema de Angola: *O cinema do império* (vol. I, 2013), *O cinema da libertação* (vol. II, 2013) e *O cinema da independência* (vol. III, 2015).

Outra coletânea foi publicada em terras lusas, *Nação e narrativa pós-colonial* (2018), composta de quatro volumes, dois destes (vol. III e IV) dedicados à literatura e ao cinema de Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. O volume III - *Ensaaios* - é constituído por textos de investigadores da literatura e do cinema e foi organizado por Ana Mafalda Leite, Ellen W. Sapega, Hilary Owen e Carmen Lúcia Tindó Secco; já o volume IV - *Entrevistas* - reúne entrevistas realizadas com escritores e cineastas de Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe - assinam a organização Ana Mafalda Leite, Carmen Lúcia T. Secco, Jessica Falconi, Kamila Krakowska e Sheila Khan. Com a edição dessas duas coleções, percebemos o mesmo movimento do Brasil: preferência por abordagens relacionadas aos filmes produzidos nos PALOP, notadamente, por Angola. Em solo africano, quase não encontramos publicações em língua portuguesa, apontamos somente o livro *Flora Gomes: o cineasta visionário* (2015), organizado por Miguel de Barros. A obra é uma compilação de textos sobre o cineasta bissau-guineense Flora Gomes, em sua maioria assinados por autores brasileiros.

Nesta breve historiografia de publicações em língua portuguesa, identificamos também o lançamento de catálogos de mostras e festivais de cinema e dossiês de revistas (impressos e digitais), como espaços de apresentação, discussão e crítica de filmes, livros, autores e pesquisas sobre cinemas africanos. Entre os catálogos resultantes de mostras dedicadas exclusivamente

aos cinemas africanos, apontamos: *África, cinema: um olhar contemporâneo* (2015), organizado por João Juarez Guimarães; *África(s): Cinema e revolução* (2016) e *África(s): Cinema e memória em construção* (2018), ambos organizados por Lúcia Monteiro; *Grandes clássicos do cinema africano* (2017) e *Clássicos Africanos: a primeira geração de cineastas da África do Oeste* (2018), os dois organizados por Tiago de Castro Gomes; *Palavras e imagens em torno de um cinema africano* (2018), organizado por Franck Ribard; *Mostra de Cinemas Africanos* (2019), organizada por Beatriz Leal Riesco e Ana Camila Esteves; e *Mostra de Cinemas Africanos* (2021), com produção editorial de Ana Camila Esteves e Jusciele Oliveira.

Sobre dossiês em publicações acadêmicas no Brasil exclusivos acerca dos cinemas africanos, verificamos que os lançamentos aconteceram somente após o falecimento do investigador Mahomed Bamba em 2015, inclusive os dois primeiros em homenagem e referência ao professor da Costa do Marfim de coração baiano. Entre as revistas que publicaram estão: *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* (2016) - Dossiê: Africanidades, organizado por Lúcia Ramos Monteiro e Amaranta Cesar; *Revista África(s)* (2017) - número 07, organizado por Alessandra Meleiro e Lúcia Ramos Monteiro; *Mulemba* (2017) - O cinema e o documentário nos países africanos de língua oficial portuguesa; e *Perspectiva Histórica* (2019) - número: 13 organizado por Lígia Conceição Santana e Marilda dos S. Monteiro das Flores. Em Portugal, detectamos somente duas publicações semelhantes: *Cinemas de África* (1995), produzida pela Cinemateca Portuguesa, e um dossiê da revista *Enquadramento* (2016), publicada pelo Cineclubes Guimarães, dedicado a Ousmane Sembène, da autoria de Paulo Cunha.

## **Pesquisa em cinemas africanos**

A partir do referencial bibliográfico utilizado em monografias, dissertações, teses e artigos, apresentamos nesta seção um breve levantamento de pesquisas em língua portuguesa publicadas relacionadas aos cinemas da África. Uma vez que boa parte das pesquisas sobre cinemas africanos é escrita em inglês ou francês, esse panorama permite observar quais são

os principais temas e perspectivas que compõem esses trabalhos, além de delinear possíveis características e tendências teóricas. Como critério de seleção do levantamento, fazemos referência às pessoas que publicaram, pelo menos, dois trabalhos acadêmicos sobre o tema, ordenando a apresentação conforme o ano da publicação.

Esse panorama traz um cenário de publicações que tem início ainda na década de 1990 e se estende até os dias atuais, visto que este é um campo de pesquisa que vem se consolidando, sobretudo, à medida em que os filmes realizados por cineastas africanos também se tornaram mais acessíveis através da realização de mostras, festivais e inserção no catálogo de plataformas de *streaming*.

Uma das primeiras autoras que se tem registro de ter publicado em português sobre os cinemas africanos é a pesquisadora brasileira Lúcia Nagib, em 1996, com o artigo *Oralidade e cinema na África: Yaaba, um caso exemplar*, em que trata especificamente sobre a obra do cineasta Idrissa Ouédraogo (Burkina Faso), e cinco anos depois publica o texto *Ouédraogo and the aesthetics of silence* (2001). Outra pesquisadora que também tem como ponto de partida esse cenário mais amplo é Alessandra Meleiro, responsável pela organização de duas obras organizadas dedicadas ao tema – conforme já apresentado. Na primeira obra sob sua organização (Meleiro 2007), um nome merece destaque é o de Mahomed Bamba, único autor que publica seu texto originalmente em língua portuguesa. Além disso, o pesquisador também se destaca por ter sido um dos primeiros a abordar os cinemas africanos considerando sua dinâmica própria (não como mais uma cinematografia no escopo do cinema mundial), e enfatizando um aspecto ainda pouco explorado nos estudos de cinema, de um modo geral: a recepção desses filmes. Seu primeiro texto sobre os cinemas africanos data de 2006, o artigo *Produção e recepção dos cinemas africanos - a recepção dos filmes africanos no Brasil*.

Foi preciso quatro anos para que os cinemas africanos ressurgissem em pesquisas acadêmicas escritas em português. Em 2010, Cristina dos Santos Ferreira dá início à pesquisa *A bricolagem e a magia das imagens em*

*movimento: o transnacional no cinema de Moustapha Alassane* (UFRN, 2010-2014) sobre cinema de animação do diretor nigerino e outros cineastas da República Democrática do Congo e de Burkina Faso. Nesse mesmo período, Heron Formiga desenvolvia a dissertação *Comentário do filme africano contemporâneo* (UFPE, 2009-2011), uma primeira tentativa de trazer um panorama das produções ora existentes. Ainda nessa fase inicial, Jusciele Oliveira começa seu processo de investigação sobre a filmografia de Flora Gomes, cineasta de Guiné-Bissau. Seu trabalho se diferencia pela extensão e profundidade, desde a graduação até o doutorado, e especialmente por abordar questões relacionadas a marcas autorais, configurando uma grande contribuição para compreender a obra do cineasta e sua relevância para os estudos de cinema, de modo geral.

Nos anos seguintes, percebe-se uma tendência para pesquisas relacionadas à análise de cinematografias produzidas nos PALOP. É assim que surgem os primeiros artigos de Carolin Overhoff Ferreira, inicialmente em língua inglesa, analisando esses filmes sob a perspectiva de relações pós-coloniais em contextos transnacionais, e artigos de Carmen Lucia Tindó que, partindo do campo da literatura produzida por esses países, se volta para investigar a produção fílmica de Moçambique e Guiné-Bissau. Ainda dentro dessa abordagem, o pesquisador Alex França publica artigos sobre o cinema moçambicano pós-colonial, com ênfase na filmografia do cineasta Licínio de Azevedo, tema da sua tese *Voltam os que não morreram, vão embora os que aqui ficaram. Ai, esta dança, minha mãe, até as crianças dançam: experiências migratórias e diaspóricas na trajetória pessoal e na obra de Licínio Azevedo* (2014-2018).

Em Portugal, os cinemas africanos de língua oficial portuguesa também continuam no centro das discussões com os trabalhos de Raquel Schefer, sobre o cinema colonial e pós-colonial feito em Moçambique, e Paulo Cunha, com trabalhos que analisam os meios de produção utilizados pelas cinematografias africanas em contextos pós-coloniais, com destaque para filmes e cineastas de Guiné-Bissau e Cabo Verde. Tal abordagem também aparece nos trabalhos de outra pesquisadora portuguesa, Catarina Laranjeiro,

porém como ponto de partida para pensar a relação entre cinema, imaginários coloniais e pós-coloniais. No cenário português também merece destaque o trabalho da pesquisadora Maria do Carmo Piçarra, sobretudo em relação ao cinema produzido em Angola.

Em 2012, surgem no Brasil trabalhos que se deslocam do eixo dos PALOP pela análise de filmes produzidos por cineastas provenientes de outros países da África. Além desse deslocamento de eixo, são trabalhos que enxergam nos cinemas africanos o locus para a discussão de questões mais amplas como identidades em diáspora, auto-representação e migrações, se diferenciando, nesse sentido, de análises mais imanentes ao filme ou com foco na filmografia de um único cineasta. Esta tendência remete também ao trabalho já mencionado da Lúcia Nagib, que analisa filmes realizados por cineastas africanos em uma abordagem mais ampla e relacionada a investigações sobre cinemas não hegemônicos. Nesse sentido, podemos destacar artigos publicados por Amaranta César e o pesquisador Marcelo Ribeiro, publicados no livro organizado por Alessandra Meleiro e Mahomed Bamba em 2012. Essa abertura para outras cinematografias africanas acaba tendo repercussão nos trabalhos seguintes, principalmente em pesquisas desenvolvidas no Brasil.

É assim que a pesquisadora Evelyn dos Santos Sacramento desenvolve a dissertação *Entre o Olhar e o Pertencimento* (UFBA, 2016-2019) sobre a diretora senegalesa Safi Faye, utilizando sua filmografia como aporte para a discussão de gênero, identidades e a relação entre cinema ficcional e documentário etnográfico. Já Tiago de Castro Machado Gomes faz uma monografia dedicada aos filmes de Ousmane Sembène, tema também abordado na dissertação de David Marinho de Lima Junior, e que direta ou indiretamente reforçam a tese do cineasta senegalês como o “pai do cinema africano”. Mais do que refletir um acesso maior aos filmes pioneiros, tais trabalhos também refletem a repercussão das primeiras obras especializadas no assunto, a exemplo do livro de Manthia Diawara: *African Cinema: politics and culture*, publicado em 1992. No mestrado, Tiago Gomes deu seguimento a investigações em cinemas africanos com a dissertação *Para Africano Ver: Cinema na África*

*Colonial Britânica - de sua consolidação ao projeto das unidades de produção cinematográfica: Bantu Educational Kinema Experiment (1935-1937) e Colonial Film Unit (1939-1955)* (UFF, 2014-2016), porém pensando os mecanismos de produção em países africanos colonizados pelo antigo Império Britânico.

Como desdobramento de críticas e publicações que começaram a circular no meio acadêmico, surgiram pesquisas com recortes mais transversais e históricos, como as publicações de Janaína Oliveira sobre os cinemas africanos em diálogo com o cinema negro e narrativas da diáspora, e da pesquisa de Máira Zenun de Oliveira, que em 2019 defende a tese *A Cidade e o Cinema [Negro]: o caso FESPACO* (UFG), uma análise do cinema negro no FESPACO, festival de cinema que acontece em Burkina Faso.

Com base nesses novos trabalhos, os filmes realizados por cineastas africanos se tornam cada vez mais o mote para a discussão de conceitos mais amplos, que embora correntes no âmbito dos estudos culturais, vê na produção audiovisual a possibilidade de aprofundar reflexões em torno da crítica ao colonialismo no presente. É o caso de trabalhos como *Keita! O legado do griot (1995)*, de Dani Kouyaté: *resistência cultural em perspectiva afrocentrada* (UESC, 2014-2016), de Lincoln Nascimento Cunha Junior, *Oxalá Cresçam Pitangas (2005/7)* e *É Dreda ser Angolano (2006/8): Olhares sobre Luanda através do cinema de retomada angolano e do cinema de poeira* (PUCRS, 2017-2020), de Renata Dariva, e a monografia de Marina Gonzaga: *Nollywood: o cinema nigeriano como forma de construção de identidade* (UFRJ, 2016), entre outros trabalhos.

À medida em que o acesso aos filmes e a produção bibliográfica se ampliou, o que se percebe no cenário mais recente é uma diversificação temática, mas, sobretudo, metodológica. Não se trata apenas de trazer os filmes para a discussão de conceitos prévios, mas adotando-os como ponto de partida para operar uma revisão sobre as metodologias até então meramente aplicadas no seu processo de investigação. É assim que surgem trabalhos como o de Hannah Serrat, cuja tese ainda em desenvolvimento (UFMG, 2018-) busca uma abordagem teórico-metodológica de formas de escuta e apreensão do visível a partir da filmografia de Abderrahmane Sissako. Nesse novo e

prolífico cenário, também merecem destaque a tese recém-defendida de Marcelo Rodrigues Esteves (PUC-Rio) sobre as narrativas urbanas da África Austral; a tese de Ana Camila Esteves, “Da África para o Mundo”: os dilemas da produção e da difusão dos cinemas africanos para audiências globais a partir da entrada da Netflix na Nigéria (UFBA, 2017-2022) e o trabalho de Morgana Gama, com a tese *Griots modernos: a alegoria como recurso retórico em filmes africanos* (UFBA, 2016-2020).

### **Curadoria de cinemas africanos no Brasil**

O acesso aos filmes produzidos por cineastas africanos é um dos grandes obstáculos para quem deseja pesquisar neste campo no Brasil. Um problema complexo e multifatorial, mas que tem encontrado alternativas por meio do trabalho de curadoria em mostras e festivais, cujo processo tem se expandido através de eventos especializados no Brasil, construindo outros olhares sobre essas cinematografias. Se por um lado havia uma demanda muito grande da afrodiáspora brasileira por conexões com a África, por outro os esforços, no caso do cinema, se concentravam em panoramas históricos que apresentassem os mais renomados diretores e suas obras.

Foi assim que, por muitos anos, produtores e curadores no Brasil se dedicaram a montar mostras panorâmicas focadas em obras específicas, ou com algum foco temporal ou contextual que se mantinha no passado. Considerando que os cinemas africanos são, antes de tudo, estrangeiros, buscamos aqui refletir brevemente sobre as tendências da curadoria de filmes africanos no Brasil, além de pensar sobre a produção de conteúdo em língua portuguesa neste contexto: legendagem de filmes, entrevistas legendadas com os cineastas, curso sobre cinemas africanos e publicações (catálogos e livros). A proposta é pensar um panorama da curadoria de cinemas africanos no Brasil, como ajuda a produção de conteúdo sobre os temas africanos em língua portuguesa, e o que esse conteúdo tem trazido em termos de abordagem dos cinemas da África no país. Nesse sentido, partimos de experiências curatoriais observadas ao longo dos anos de 2020 e 2021, sobretudo porque o formato online de festivais, imposto pela pandemia da

Covid-19, ampliou o alcance desse conteúdo e a realização de atividades paralelas - como cursos, discussões com os diretores e convidados, publicação de catálogo, e-book - possibilitando que mais pessoas vissem filmes produzidos por cineastas africanos em diversas partes do mundo. Em um mapeamento prévio, identificamos 12 eventos de 04 naturezas distintas que aconteceram no Brasil neste período: mostras focadas em retrospectivas, mostras dedicadas exclusivamente a filmes africanos contemporâneos, mostra de cinemas negros e festivais internacionais

Este mapeamento oferece um panorama da diversidade de eventos em termos de formatos, trajetórias, curadoria e produção de conteúdo (discussões, fóruns, publicações, cursos, etc). Focados exclusivamente em cinemas africanos temos apenas três: Mostra de Cinemas Africanos, Mostra África Contemporânea e Afrika XX, sendo que os dois últimos são eventos avulsos - o primeiro produzido pela Cartografia Filmes, mesma produtora do Festival Griot, festival de cinema negro sediado em Curitiba/PR, o segundo que exibiu cinco filmes contemporâneos e foi produzido pela distribuidora brasileira independente Livres Filmes, com curadoria do moçambicano Pedro Pimenta. Dessas três, a Afrika XX é a única com foco em retrospectiva, exibindo filmes mais clássicos. A Mostra de Cinemas Africanos, por sua vez, acontece periodicamente desde 2018 com curadoria anual e circula por várias cidades brasileiras, em um total de 10 edições (entre presenciais e online) desde então.

No âmbito dos festivais internacionais, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, ao longo de sua trajetória como o maior festival de cinema do Brasil, sempre exhibe anualmente com exclusividade os principais títulos que percorreram os festivais classe A durante o ano, e eventualmente alguns filmes africanos aparecem na programação. Em 2020, a Mostra SP exibiu um número muito grande de produções da África - um total inédito de 13. Ainda na categoria de festivais internacionais, o Olhar de Cinema - Festival Internacional de Cinema de Curitiba, que em edições anteriores (presenciais) já havia programado retrospectivas de cineastas icônicos como Ousmane Sembène e Djibril Diop Mambéty, em 2020 exibiu

dois filmes documentários africanos que estavam rodando em festivais. O Festival Rastro de Documentários, em sua primeira edição em 2020 (já nasceu no formato online), exibiu um longa de Burkina Faso e um curta de Ruanda, também recém estreados em festivais internacionais. Já a Janela Internacional de Cinema de Recife resgatou, em 2021, dois títulos importantes dos cinemas africanos: *Meus Vizinhos*, de Med Hondo, e *Monangambé*, de Sarah Maldoror. Em parceria com o Fórum Berlimale, os filmes fizeram parte de uma mostra chamada “Dias de Luta”.

As mostras de cinemas negros hoje são abundantes no Brasil e durante a pandemia os filmes africanos circularam com destaque em pelo menos cinco delas. O Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul é o maior destes eventos: acontece desde 2007 e se tornou a grande referência no que concerne à exibições de filmes do cinema negro do Brasil, África, Caribe e outras diásporas. Por muitos anos, o Encontro foi o único evento no Brasil que exibiu filmes africanos contemporâneos (em formatos curtos e longos) e que promoveu encontros com diretores do continente e outros agentes da cadeia de produção cinematográfica africana, como críticos e curadores, sempre na chave das discussões do cinema negro. Em 2020 teve sua primeira edição online e exibiu cerca de 20 filmes africanos, entre longas e curtas.

O Festival Griot (antiga Mostra de Cinema Negro de Curitiba) e a EGBÉ - Mostra de Cinema Negro de Sergipe lançaram em suas respectivas edições online mostras especiais com foco nos cinemas da África. No primeiro, a Mostra África do Sul trouxe filmes curtos deste país produzidos nos últimos anos. No segundo, a Mostra Africana exibiu títulos dos PALOP, entre longas e curtas. A Mostra Itinerante de Cinemas Negros Mahomed Bamba em sua edição online de 2021 também exibiu apenas filmes curtas-metragens dos PALOP. Já a Semana do Cinema Negro de Belo Horizonte, que teve sua primeira edição em 2021 (já nasceu online), deu destaque aos cinemas da África com três mostras com focos diversos: homenagem a Sarah Maldoror, homenagem ao Fespaco e uma mostra de filmes do coletivo de audiovisual nigeriano Surreal 16 - sendo esta última a única focada no cinema contemporâneo. Para além da curadoria dos filmes

dos PALOP, outra tendência que permanece aqui nessa lista é a curadoria voltada para mostras retrospectivas.

Em comum, todos os eventos desta lista produziram conteúdo sobre o universo dos cinemas africanos, atingiram públicos em todo o território brasileiro e aproximaram o público de realizadores africanos como nunca antes. Entrevistas com diretores, publicações em catálogos e livros contendo textos originais e traduções de artigos seminais, e cursos sobre diferentes aspectos das cinematografias da África são algumas das ações paralelas às exibições que puderam chegar a um público muito mais abrangente durante a pandemia. Apesar desse impacto das exibições online, vemos que a curadoria em torno dos filmes dos PALOP provavelmente tem a ver com a impossibilidade do acesso aos filmes legendados em português para visionamento prévio, o que limita a abrangência de filmes que podem ser considerados pela curadoria de brasileiros. Necessariamente quem faz curadoria de filmes estrangeiros precisa dominar o inglês e/ou o francês, algo da ordem do privilégio social no Brasil.

### **Considerações Finais**

Diante deste conciso panorama sobre publicação, pesquisa e curadoria em língua portuguesa, lembremos do escritor moçambicano Mia Couto que defende a ideia de um ser humano múltiplo e a diversidade de línguas, afirmando que isso o fez sobreviver e continuar existindo. Na contemporaneidade a língua é, por vezes, imposta pela indústria cultural que não se preocupa com a diversidade, mas com a padronização. Como parte da globalização, a língua inglesa tornou-se a língua de acesso: “Os autores africanos que não escrevem em inglês (e em especial os que escrevem em língua portuguesa) moram na periferia da periferia, lá onde a palavra tem de lutar para não ser silêncio” (Couto, 2011, p. 13). A língua inglesa revela seu poder global não somente por dominar o espaço da literatura, da academia e do turismo, mas também por predominar sobre o mercado e a indústria cultural, instituindo-se como o idioma oficial de muitos filmes e eventos no mundo. No entanto, propomos o diálogo, o trânsito entre as línguas nacionais,

tradicionais e modernas, e as línguas europeias, ou de matriz europeia, que comungam com as ideias de Mía Couto: concepções de homens e mulheres e de línguas múltiplas, reforçando-se e promovendo a diversidade linguística africana, europeia e americana.

Entre algumas tendências apontadas por esse levantamento, percebe-se que, dada a multidisciplinaridade desse campo de investigação, nem todos os(as) autores(as) que compõem a lista são especialistas em cinemas africanos, apresentando, por vezes, publicações pontuais ao longo da carreira. Tal fator acaba se refletindo na diversidade de referenciais e aportes teóricos utilizados no escopo do trabalho e também certa estagnação no campo. Por outro lado, pesquisas desenvolvidas a longo prazo parecem apontar para novas metodologias ou formas de interpretar esses cinemas em um movimento que não se restringe à mera “tradução” ou aplicação de teorias produzidas em outras línguas, mas pesquisas que têm aprendido a respeitar os filmes em suas singularidades e que, ao renovar o campo de pesquisa em cinemas africanos, traz em si o potencial de renovar o próprio cenário de estudos cinematográficos em geral.

No campo da curadoria, fica evidente que no Brasil há uma relação direta entre cinema africano e cinema negro, algo que impacta na forma como se compreendem os filmes africanos no país. Mahomed Bamba (2016) começou a realizar uma pesquisa sobre isso, apontando o Brasil como esse lugar de memória da diáspora e os filmes africanos como sendo uma conexão com a ancestralidade através do cinema. Tais questões apontam para a importância de se pensar uma curadoria que se concebe e que se torna possível também em língua portuguesa para, a partir disso, construir outros discursos nesse idioma e contexto sobre os cinemas africanos. Os espaços dos festivais e mostras são fundamentais para a construção de discursos sobre os filmes a partir de conversas com os diretores, publicações e outras atividades paralelas, e sem dúvida têm sido responsáveis pelo aumento da visibilidade das cinematografias africanas no Brasil, tornando-as mais acessíveis tanto no nível da espectralidade como no da pesquisa.

## Referências bibliográficas

- Arenas, F. (2019). *África Lusófona: além da Independência*. São Paulo: Edusp.
- Bamba, M. & Meleiro, A. (orgs) (2012). *Filmes da África e da Diáspora: Objetos de Discurso*. Salvador: Edufba
- Couto, M. (2011). *E se Obama fosse africano?: e outras interinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Diawara, M. & Diakhaté, L. (orgs.) (2011). *Cinema Africano: Novas Estéticas e Políticas*. Lisboa: Sextante.
- Esteves, A. C. & Leal-Riesco, B. (orgs) (2019). *Mostra de Cinemas Africanos (catálogo)*. São Paulo: Sesc. Disponível em: <http://mostradecinemasafricanos.com/publicacoes/>
- Esteves, A. C. & Oliveira, J. (2020). *Cinemas Africanos Contemporâneos - Abordagens críticas*. São Paulo: Sesc. Disponível em: [https://bitly.com/cinemasafricanos\\_ebook](https://bitly.com/cinemasafricanos_ebook)
- Ferreira, C. O. (org) (2014). *África: um Continente no Cinema*. São Paulo: Unifesp.
- Meleiro, A. (org) (2007). *Cinema no mundo: Indústria, Política e Mercado: África*. São Paulo: Escrituras.
- Serafim, J. F.; Esteves, A. C. & Lima, M. G. (2019). “Cinemas africanos e os meandros da visibilidade”. *Revista Famecos*, vol. 26, n. 2, dez., pp. 1-25.
- Vieyra, P. S. (1975). *Le Cinéma Africain: des Origines à 1973. Présence Africaine*, 1975, Tome I, Paris.



# REVISÃO CRÍTICA DO “CINEMA DA RETOMADA”: OUTROS OLHARES SOBRE O CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 1990

Marcelo Ikeda<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir dos referenciais teórico-metodológicos da “nova história do cinema”, o artigo busca refletir sobre a escrita da história do cinema brasileiro dos anos 1990, analisando os condicionantes históricos que instauraram a expressão “cinema da retomada” como síntese da trajetória do cinema brasileiro dessa década. Por trás de aparente neutralidade, em torno das ideias de universalidade e diversidade, o “cinema da retomada” expressa no fundo um ideário prescritivo, que, em muitas medidas, reflete o viés liberal-desenvolvimentista da macropolítica brasileira do período. O artigo busca examinar alguns dos paradoxos em torno dessa expressão, que se evidenciam pela busca de um “equilíbrio conciliatório”.

**Palavras-chave:** Cinema Brasileiro; Cinema da Retomada; Nova História do Cinema.

## Introdução

Os anos 1990 foram um período particularmente turbulento na trajetória do cinema brasileiro. Logo no início da década, em decorrência dos atos do então Presidente Fernando Collor de Mello, que encerrou as atividades dos órgãos que forneciam a sustentação da política pú-

1. Professor de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC, Brasil). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE, Brasil), com estágio doutoral na Universidade de Reading (UoR, Inglaterra). Autor dos livros *Cinema de garagem* (2011, com Dellani Lima), *Cinema brasileiro a partir da retomada* (2015), *Fissuras e fronteiras* (2019), entre outros.

blica para o setor, o cinema brasileiro esteve praticamente ameaçado em sua sobrevivência. Era um nítido contraponto à época áurea da Embrafilme, nos anos 1970, cuja atuação impulsionou o cinema brasileiro para uma participação de mercado de pouco mais de 30% (Amancio, 2000). O Brasil também passava pelo processo de redemocratização, com uma profunda mudança de suas instituições e de seus valores sociais, econômicos e políticos. Ao longo da década, o cinema brasileiro foi se recuperando, num processo em que críticos e pesquisadores comumente denominaram de “retomada do cinema brasileiro”.

Assim, o “cinema da retomada” tornou-se uma expressão corrente que sintetizava os rumos da cinematografia brasileira ao longo da década de 1990, mais precisamente em sua segunda metade. Diante de um cenário da iminência de aniquilamento, agentes até então em disputa dentro do campo de forças do cinema brasileiro sentiram que era o momento de unir esforços em torno de sua própria sobrevivência. Produzia-se, então, um certo sentimento de euforia, como se cada solitário filme brasileiro representasse a esperança ou o desejo de que o País voltasse a ser manifestado por meio de sua cultura. Assim, a expressão “cinema da retomada” se apresentava não por meio da defesa de um ideário estético estrito em torno de determinadas tendências estilísticas específicas para o cinema brasileiro, mas na verdade surgia como a expressão de uma ampla coalização política em prol da própria ideia de cinema brasileiro. Nessa proposta inicial, a “retomada” significaria apenas a continuidade de nosso cinema, a recuperação do ritmo de produção, ou seja, seria um “termo neutro”, sem se opor aos movimentos anteriores, sem nenhum ideário programático. Havia uma ideia de “totalidade” por trás da expressão “cinema da retomada”, como se abarcasse todos os “cinemas brasileiros”, em suas mais diferentes expressões, que não entravam em conflito mas se complementavam para formar um panorama amplo das múltiplas facetas de nossa cultura, expressando assim um tom otimista democratizante, muito aderente aos discursos do momento de redemocratização brasileira, em especial do governo Fernando Henrique Cardoso.

Ao mesmo tempo, era preciso afirmar que o cinema brasileiro embarcava em um novo momento histórico, dados os traumas do fim da Embrafilme, entre diversas acusações que desgastaram a própria imagem do cinema brasileiro de meados dos anos 1980. O cinema brasileiro precisava se “modernizar”, assim como a própria sociedade brasileira, cujo processo de redemocratização representou a ascensão de um modelo globalizante, de tendência liberal, visando à integração da economia brasileira nos rumos de um capitalismo global, em processo crescente de mundialização. Ou seja, se a “retomada” representava somente a continuidade da produção cinematográfica, era preciso, no entanto, assinalar que se entrava num novo momento, diferente do anterior, regido pela Embrafilme. Ou ainda, em um “novo ciclo”. O “cinema da retomada” representava, então, o último entre os tantos ciclos que caracterizaram a escrita oficial de nossa história, definida por espasmos de descontinuidade. Esse novo momento do cinema brasileiro era aderente ao próprio novo momento do País, em torno das ideias de “transformação modernizadora”, “abertura global”, “dinamismo competitivo”, numa ótica capitalista de democracia que, como veremos, se sustenta nos discursos de universalismo, diversidade e totalidade.

Dadas essas considerações iniciais, este estudo pretende apresentar um olhar de contexto para o cinema brasileiro dos anos 1990. No entanto, não se busca aqui fornecer um amplo panorama do cinema da década passando em revista suas principais tendências, os filmes de maior destaque e seus realizadores, ou ainda, uma análise da política pública e do mercado audiovisual. Este estudo pretende fazer um recuo, para promover uma reflexão sobre a “operação historiográfica”, ou ainda sobre a “escrita da história”, usando os termos de Certeau (1982) e White (2008). Ou seja, busca-se refletir quais foram os condicionantes históricos que permitiram que a ideia do “cinema da retomada” se estabelecesse com “eficácia discursiva” para se consolidar como o discurso dominante sobre as narrativas em torno do cinema brasileiro dos anos 1990.

Dessa forma, este estudo possui um desejo de história, por meio de uma meta-história. Mais do que propriamente apresentar uma história do cinema brasileiro dos anos 1990, com seus principais destaques, marcos e características gerais, pretende-se realizar uma “revisão crítica” do cinema brasileiro da década, em torno de uma reflexão sobre a expressão “cinema da retomada”. Ou seja, busca-se problematizar porque a expressão tornou-se a chave elucidativa ou proposta de síntese, ou ainda, elemento central de uma proposta de história do cinema dessa década.

Por uma perspectiva teórico-metodológica, este estudo é bastante influenciado pela chamada “new film history”<sup>2</sup>. Incorporando as tendências da “nova história” no campo dos estudos cinematográficos, a “new film history” buscou ampliar o campo da pesquisa historiográfica em cinema, incorporando os aspectos de contexto na escrita da história, como os institucionais, tecnológicos, legais, sociais, etc. Ou seja, a história do cinema deve ser escrita não somente a partir de uma sucessão de filmes e diretores, mas também deve levar em conta as transformações tecnológicas, a política pública, a crítica cinematográfica, a preservação de acervos, os festivais de cinema, a distribuição e a exibição cinematográficas, os estudos de recepção, entre muitos outros campos e variáveis que estão em direta ou indireta conexão com os filmes e as obras em si.

Em consonância com os princípios teóricos estabelecidos pela chamada “nova história”, este trabalho busca refletir sobre o processo da escrita da história como uma “operação historiográfica”, nos termos de Certeau (1982), ou seja, uma espécie de meta-história, em que se analisam os condicionantes históricos que permitiram que a história fosse escrita de um determinado modo, ou ainda, em como certa narrativa histórica constituiu-se como uma matriz interpretativa que adquirisse legitimidade entre seus pares para representar o discurso canônico de seu tempo.

2. Um bom resumo das linhas conceituais da “new film history”, cujo campo foi fundado pelo precursor artigo de Elsaesser (1986) pode ser lido na ótima introdução de Chapman, Glancy, Harper (2007).

Incorporando essa perspectiva teórico-metodológica, sob a perspectiva dos estudos sobre o cinema brasileiro a partir desse campo, como os de Bernardet (1995) e Morais (2019), este estudo busca analisar os processos e os condicionantes históricos que tornaram possível que a expressão “cinema da retomada” passasse a ser dominante para sintetizar a trajetória do cinema brasileiro dos anos 1990. Assim, este estudo não oferece um panorama das tendências e características gerais do cinema brasileiro dos anos 1990, mas pretende examinar os paradoxos, as fissuras, os impasses que estão por trás da consolidação da expressão “cinema da retomada” como representativa da trajetória do cinema dessa década.

Um dos pontos de partida deste estudo, portanto, é demarcar que o “cinema da retomada” não é plenamente aderente ao cinema brasileiro dos anos 1990, ou seja, que na verdade essa expressão representou uma construção forjada, sinalizando uma apenas aparente ideia de totalidade. Busca-se, portanto, jogar luz para que a trajetória do cinema brasileiro dos anos 1990 não deve ser vista como mero sinônimo da ideia de “cinema da retomada”. Ainda que o “cinema de retomada” seja muitas vezes apresentado como uma proposta de totalidade, não manifestando um ideário estético explícito, abarcando as diversidades dos modos de fazer cinema no País, na verdade manifesta-se como um projeto prescritivo para o cinema brasileiro. A política pública, o jornalismo cultural e certos setores industrialistas do cinema brasileiro atuaram implicitamente para legitimar a ideia de que o “cinema da retomada” representa não apenas a esperança de sobrevivência do cinema brasileiro, mas as ideias de democracia, diversidade e totalidade. No entanto, os paradoxos desse discurso desvelam a existência de um projeto prescritivo para o cinema brasileiro, bastante aderente às próprias transformações do Estado e da sociedade brasileira do período durante o governo Fernando Henrique Cardoso, em torno de tendências liberais-desenvolvimentistas cosmopolitas. Em suma, este estudo busca desvelar o projeto programático prescritivo que se esconde por trás da aparente neutralidade da expressão “cinema da retomada” e seu discurso de diversidade totalizante.

## O “cinema da retomada” e o modelo de política pública

Após os atos de tendência neoliberal do Governo Collor que extinguiram todas as modalidades de apoio do Estado à produção cultural – e, com elas, a cinematográfica – o cinema brasileiro passou, nos primeiros anos da década de 1990, por um estado de coma induzido, produzindo menos de cinco longas-metragens por ano entre 1991 e 1993. O inesperado sucesso de público de *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, ultrapassando 1 milhão de espectadores nas salas de cinema, despertou a crítica para o ressurgimento da produção nacional. O Estado passava a reassumir o estímulo à atividade cinematográfica mediante um modelo de incentivos fiscais – a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual – promovendo a aproximação das empresas produtoras com o mercado, por meio de investidores, oriundos de diversas atividades econômicas, espelhando um processo de industrialização, visando a uma reocupação do mercado interno, praticamente totalmente ocupado pelo produto estrangeiro. A partir de então, o cinema brasileiro se desenvolveu, restabelecendo uma aproximação com o público que voltava a se reconhecer a partir do seu cinema, projetando sua própria identidade e a de seu país nas telas, ainda que os filmes apresentados não tivessem um ideário comum, mas que representassem a diversidade de seus modos de expressão. O sucesso desse percurso está expresso por marcos desse período, como *O quatrilho* (1995), *O que é isso, companheiro?* (1997), *Central do Brasil* (1998), *Cidade de Deus* (2003), entre outros, que aliaram elogios da crítica especializada e boas bilheteria, alavancados a partir da boa recepção em festivais e premiações internacionais, como Oscar, Berlim e Cannes.

Esses são os pilares centrais da narrativa que se consolidou como canônica sobre a trajetória do cinema brasileiro nos anos 1990, cristalizada em torno da expressão “retomada do cinema brasileiro”. Consolidada pela crítica cinematográfica do período e ratificada em diversos livros e artigos publicados sobre o assunto, entre os quais podemos citar Bilharinho (2000), Oricchio (2003) e Butcher (2005), as análises abordam, sob o manto da aparente diversidade estilística entre os filmes realizados, o surgimento de um

cinema pragmático, moldado para atrair o mercado, sejam as curadorias dos festivais internacionais seja o mais típico público de cinema do país, representado por meio de uma classe média elitizada, já que o parque exibidor se transformou, com o fechamento dos cinemas de rua, e a construção dos multiplexes nos shopping centers, com o expressivo aumento do preço médio do ingresso.

A “retomada do cinema brasileiro” acabou diretamente se associando ao novo modelo de financiamento dos filmes brasileiros: as leis de incentivo fiscais. Pois, se a produção cinematográfica brasileira nos anos 1990 “renasceu” ou “foi retomada”, o principal fator explicativo que alavancou a aparição do novo ciclo foi o estabelecimento de uma nova política pública para o cinema brasileiro. Ou seja, a retomada do cinema brasileiro representa a retomada do apoio do Estado. Ou mais propriamente, o retorno do investimento público na produção de longas-metragens.

Conforme análise em estudo anterior (Ikeda, 2015), a reconstrução das políticas de apoio ao cinema brasileiro a partir dos anos 1990 foi empreendida segundo um novo modelo. O governo Itamar Franco e, em seguida, o governo Fernando Henrique Cardoso ofereceram um recuo, uma espécie de entremeio de posições conflitantes. Voltava a participação do Estado, mas de forma moderada, discreta. Era nítida a crise do Estado intervencionista dos anos 1970, refletida, no caso do cinema brasileiro, na Embrafilme, uma empresa que diretamente intervinha no domínio econômico produzindo e distribuindo filmes, possuindo participação acionária nos direitos das obras realizadas. Por outro lado, tampouco a solução era o modelo neoliberal do Estado mínimo da Era Collor, em que o Estado se afastava completamente do processo econômico. Houve, portanto, já a partir do governo Itamar Franco, no restabelecimento do Ministério da Cultura, uma solução intermediária, vista, em sua excelência, na aprovação da Lei nº 8.313/1991, também conhecida como Lei Rouanet. Ainda que a Lei preveja uma complementaridade entre três modalidades de apoio, a forma mais desenvolvida dessas três modalidades foi o incentivo a projetos culturais, ou ainda, o mecenato privado.

Em outros termos, a Lei Rouanet inaugurou um novo modelo hegemônico de financiamento aos projetos culturais, baseado na renúncia fiscal.

Esse novo modelo de participação indireta do Estado estimula a aproximação das empresas produtoras de cinema com os incentivadores privados. O objetivo é uma política industrialista, visando à realização de sucessos de bilheteria, aumentando a participação de mercado do filme brasileiro. O pressuposto desse modelo é que os agentes incentivadores passariam a escolher projetos de alta expectativa de retorno comercial, a fim de conferir maior visibilidade às suas marcas. O incentivo, como ação de patrocínio, seria uma típica ação de marketing cultural: as empresas investiriam em filmes de bilheteria que acrescentariam valor às suas empresas, cujas logomarcas estariam impressas nos créditos iniciais do filme e em todo o seu material promocional (cartazes, trailers, etc.).

Esse modelo de política pública privilegiava, portanto, uma visão do cinema como um produto comercial, visando à realização de sucessos de bilheteria que aumentasse a participação de mercado do filme brasileiro. O modelo de captação de recursos estimulou o ingresso na atividade cinematográfica de agentes ligados à publicidade, que já tinham uma relação direta com grandes empresas privadas como clientes. Empresas como a *Conspiração Filmes* (RJ) e a *O2 Filmes* (SP) estabeleceram-se como uma das principais empresas produtoras do período. A decisão de investir muitas vezes partia dos departamentos de marketing das empresas, que tinham pouco conhecimento do funcionamento do negócio audiovisual, e se detinham em aspectos como a escolha do elenco para pautar seus investimentos. O modelo, excessivamente concentrado no fomento à produção de longas-metragens cinematográficos, desconsiderando as sinergias entre os demais elos da cadeia produtiva (a distribuição e a exibição) e os demais segmentos de mercado (em especial a televisão), se não foi totalmente bem-sucedido, aumentou consideravelmente o número de filmes realizados e recuperou a participação de mercado do cinema brasileiro para um patamar em torno de 10% no final dos anos 1990.

É preciso entender a construção da ideia de “cinema da retomada” a partir dos traumas do cinema brasileiro do período anterior – da derrocada do projeto da Embrafilme e da ameaça de sobrevivência com os atos do Governo Collor. Com as mudanças do mercado cinematográfico, tornando-se pequeno e concentrado, o cinema brasileiro dependia do apoio do Estado. Para tanto, era preciso justificar para a sociedade a importância da sobrevivência do cinema brasileiro, mas em torno de um novo modelo que o diferenciasse do ciclo anterior, incorporando o cinema em um projeto mais amplo de modernização da sociedade brasileira.

Ou seja, o “cinema da retomada” constituiu um projeto, no campo do cinema, aderente a um programa de governo de tendência liberal, em torno das ideias de modernização, reforma administrativa, desenvolvimento e abertura comercial. Ou seja, ainda que incorporando os traumas específicos da sua recente trajetória e as singularidades do campo cinematográfico, a ideia de “cinema da retomada” possui correspondência com um projeto maior de transformação da própria sociedade brasileira, após a redemocratização, em torno de um projeto de maior inclinação do modelo liberal, adequando-se aos rumos de um capitalismo empresarial global, que afetou diversos setores da economia e também a reforma da administração pública.

### **Os paradoxos do “equilíbrio conciliatório”**

O modelo de participação do Estado no fomento às obras audiovisuais pavimentou o caminho prescritivo do “cinema da retomada”, visto que os projetos que mais se adequavam aos seus princípios tinham maior probabilidade de receberem financiamentos. De forma complementar, o jornalismo cultural nos principais veículos midiáticos possuiu um papel fundamental em consolidar os valores do “cinema da retomada”, corroborando uma narrativa histórica em torno do sucesso de alguns filmes de exceção que se tornaram marcos do período. Desse modo, o ideário do “cinema da retomada” não foi diretamente proposto pelos cineastas, como forma de fortalecimento do seu campo como um bloco hegemônico, mas por uma associação implícita entre política pública e jornalismo cultural.

Havia um paradoxo na criação do modelo de política pública no “cinema da retomada”: um desejo de um cinema industrial, de grande comunicação com o público, e, de outro, um cinema de potencial artístico e relevância cultural, examinando questões sociais da identidade do país. O protótipo do “cinema da retomada” era um filme que propusesse uma espécie de “equilíbrio conciliatório” entre um cinema de comunicabilidade, que apresentasse um certo padrão técnico e narrativo, e, de outro, um cinema de prestígio artístico, que resgatasse a relevância da atividade cultural como proposta de reflexão sobre a suposta identidade cultural de um país.

O jornalismo cultural tinha um papel fundamental para consolidar, junto à opinião pública, a repercussão de um modelo de cinema que rejeitava os dois extremos. De um lado, um cinema que era meramente um produto vulgar de mercado – para afastar a sombra dos resquícios de nossas antigas “porno-chanchadas” – e, de outro, um cinema intelectual hermético, que agradasse apenas a iniciados. Ou seja, o projeto ideal seria o que buscasse um equilíbrio conciliatório entre os dois pontos: um filme que abordasse relevantes questões sociais de forma responsável e que adquirisse prestígio artístico, mas que, ao mesmo tempo, apresentasse um potencial de comunicabilidade, com valores comerciais, vendendo um grande número de ingressos e atingindo o grande público. Assim, filmes como *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, *Cidade de Deus* (2003), de Fernando Meireles e Kátia Lund, ou, em menor grau, mesmo *O que é isso, companheiro?* (1998), de Bruno Barreto, ou *Carandiru* (2003), de Hector Babenco eram exemplos máximos dessa política.

Estava formado, portanto, o paradoxo que assolou o “cinema da retomada”: era preciso realizar um cinema para o “respeitável público”, com temas e abordagens que convencessem a opinião pública que o cinema brasileiro era uma atividade profissional, organizada com planejamento e zelo, e que se expressasse como parte da herança cultural brasileira. Era preciso, acima de tudo, reverter uma imagem do cinema brasileiro, mostrando à sociedade que o cinema brasileiro precisava permanecer existindo, pois falava de temas culturalmente relevantes. Ao mesmo tempo em que precisava recuperar

seu prestígio social, os filmes brasileiros precisavam apresentar valores de comunicabilidade, gerar emprego e renda, de forma a mostrar que o audiovisual era também um setor econômico, organizado profissionalmente.

Desses paradoxos surgiu a grande quantidade de filmes históricos, que apresentavam uma leitura adequada da realidade brasileira. Entre eles, podemos citar *O quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, *Guerra de Canudos* (1996), de Sérgio Rezende, *O guarani* (1996), de Norma Bengell, *Anahy de las misiones* (1997), de Sérgio Silva, *O cangaceiro* (1997), de Anibal Massaini Neto, *Policarpo Quaresma*, *Herói do Brasil* (1998), de Paulo Thiago, *Amor & Cia* (1998), de Helvécio Ratton, *Mauá – o imperador e o rei*, de Sérgio Rezende (1999). Esses filmes não estão muito distantes da chamada “tradição de qualidade”, termo com que os jovens turcos da *Cahiers du Cinéma*, em especial François Truffaut, rotularam o cinema hegemônico francês dos anos 1940 e 1950, a partir do suposto bom gosto dos padrões narrativos mais convencionais, com dramas históricos ou adaptações literárias em que as imagens meramente ilustravam a palavra escrita, sem maiores riscos. É preciso, no entanto, compreender a opção conservadora desse cinema pelos resquícios do trauma dos atos da Era Collor – o cinema brasileiro foi domesticado pelos fantasmas de sua aniquilação.

Fonseca (2012) interpreta que a grande quantidade de filmes históricos que remetem a momentos anteriores da própria cinematografia brasileira integra uma estratégia de resgate ao passado como patrimônio, como transformação da memória em reverência e uso. Ou seja, não havia no diálogo com o passado uma proposta de reavaliar a construção da história do país, ou mesmo de fazer um paralelo com os momentos atuais. Não havia, por exemplo, um projeto como *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, que encenava uma versão literal dos autos da inconfidência para refletir sobre o atraso de nossas elites e intelectuais para propor um efetivo projeto de independência do país. O passado era utilizado meramente como forma de conferir legitimidade cultural ao projeto, com um olhar simplesmente reverente, sem nenhum tipo de reavaliação crítica.

Da mesma forma, o “cinema da retomada” procurou construir um discurso que estabelecia sua relevância cultural ao propor uma relação com o período do *Cinema Novo*. A relação deixava de ser simplesmente com a história do País para incorporar também a própria história do cinema brasileiro. No entanto, essa relação foi desenvolvida de forma meramente superficial, como simples estratégia de mostrar que o cinema brasileiro precisava permanecer existindo para prosseguir sua exitosa trajetória. Essa ancoragem relacional foi proposta como forma de legitimar a relevância cultural e social do “cinema da retomada”, ainda que suas relações sejam meramente acessórias. O “cinema da retomada”, em sua busca por padrões de comunicabilidade, em sua transparência na busca por uma dramaturgia de roteiros e personagens lineares, em sua adesão à ideologia e aos padrões de consumo de uma classe média, em muito se afastavam da busca ética, estética e política dos filmes do *Cinema Novo*, que incorporaram elementos do cinema moderno para realizar obras artísticas de grande relevo por promoverem reflexões e questionamentos sobre as estruturas socioeconômicas fundantes da realidade brasileira.

Sobre esse ponto, são curiosas as palavras de Bernardet (in Nagib, 2002, p. 112), quando afirma que a comparação do cinema dos anos 1990 com o *Cinema Novo* é equivocada, e que expressa a nostalgia e o fetichismo em relação ao referido movimento, como uma mera chancela de relevância ou finalidade artística. E, de forma provocativa, conclui que “o ‘cinema da retomada’ é na verdade mais próximo da Vera Cruz que do *Cinema Novo*”.

Uma outra forma de ver essa aproximação com o cinema da Vera Cruz, sugerida por Bernardet é identificar que o “cinema da retomada” propunha um projeto universalista, de modo que a cinematografia brasileira se adequasse aos padrões do cinema mundial, o que faria, a princípio que os filmes pudessem ser mais vistos, pelo público interno e externo. São de fato muitos elementos em comum, como a ênfase industrialista, a transformação dos padrões técnicos, o discurso em busca do mercado e do público como massa homogênea, o enfoque no bloco “tema nacional, estética universal”.

No entanto, essas questões ganham uma nova roupagem nos anos 1990, em que a economia mundial se transforma, numa aceleração dos fluxos comunicacionais e financeiros, em torno de uma ideia de globalização. O “cinema da retomada” estava integrado a uma lógica desenvolvimentista típica da política pública brasileira dos anos 1990 em que se buscava integrar à economia mundial. O estímulo ao mercado externo era uma forma de acelerar os fluxos comerciais, ressoando um suposto projeto de modernização da sociedade brasileira ao contexto de globalização.

Se era preciso afirmar que o cinema brasileiro tinha uma história, por outro lado era também necessário que “se modernizasse”, ou seja, que aderisse a um projeto de transformações da própria sociedade brasileira, num processo de “abertura” após o período da redemocratização. A abertura era não apenas política mas também econômica (a abertura comercial do governo Collor, o elogio à concorrência e à competitividade como sinais de progresso) e também, claro, cultural. Os movimentos de globalização indicavam que era preciso que o cinema brasileiro também se internacionalizasse, como parte de uma cultura global, dialogando com os códigos do mercado do cinema internacional.

As leis de incentivo e o processo de seleção de projetos a partir de concursos de roteiros, em que se privilegiam instrumentos de transparência narrativa, são elementos que corroboram a busca de uma “contemporaneidade mundializada”. Como bem afirma Ortega (2010), a caracterização de um cinema transnacional deve ser buscada com a conjugação de fatores econômicos, estéticos e sociais.

Mesmo no início dos anos 2000, Prysthon (2002) já apresentava um preciso diagnóstico de como o cinema brasileiro dos anos 1990 representava um gradual amadurecimento de um cosmopolitismo pós-moderno, incorporando uma valorização do ex-cêntrico e do periférico como estratégia de inclusão em um mercado global.

Ao mesmo tempo em que o cinema brasileiro defendia sua trajetória como patrimônio de sua identidade, um projeto de suposta modernização apontava para um alinhamento com as estratégias de um cinema mundializado, por meio de códigos narrativos e visuais universalistas, que visavam a incorporar elementos da geopolítica brasileira num contexto palatável para as plateias internacionais, especialmente por meio da exposição nos festivais internacionais de cinema.

Se o cinema brasileiro precisava denotar um sentimento de pertencimento a um país, por meio de abordagens sobre questões sociais, o “cinema da retomada” o conjugou com estratégias diretas de comunicabilidade, para torná-lo palatável e agradável ao respeitável público de classe média, que consumia os produtos nas confortáveis salas dos novos *multiplexes* dos *shopping centers* ou nos sofás de suas residências por meio do acesso pela televisão ou pelo vídeo doméstico.

Na mesma linha, prossegue Ivana Bentes (2007, p. 245), quando afirma que o cinema brasileiro dos anos 1990 busca ser “um cinema ‘internacional popular’ ou ‘globalizado’ cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética ‘internacional.’”

Na linha sugerida por Bernardet, Bentes também aponta para um distanciamento do “cinema da retomada” em relação ao *Cinema Novo*. Ao propor, de forma provocativa, que o cinema da retomada substituiu a cinemanovista “estética da fome” por uma “cosmética da fome”, a autora causou grande repercussão ao promover uma análise crítica de como o cinema dos anos 1990 revisita espaços sociais como o sertão e a favela transformando-os em “jardins exóticos” com uma abordagem meramente folclórica e folhetinesca, esvaziando esses territórios como *locus* de um discurso político de reflexão ou transformação desses contextos sociais.

O artigo de Bentes procurou apontar para os paradoxos do “equilíbrio conciliatório”, levantando a discussão de que a abordagem histórica de boa parte dos filmes brasileiros do período era mera roupagem, ou ainda, apenas uma estratégia política de legitimação de sua suposta relevância social, mas que

revelava no fundo um esvaziamento das questões sociais por apresentá-las de forma superficial, como mero palco de espetáculo ou vitrine de consumo para o espectador-consumidor. Dessa forma, esses filmes eram de fato completos opostos ao *Cinema Novo*, cujo projeto estético visava à reflexão sobre a situação social brasileira, em torno da ideia de subdesenvolvimento. Segundo a linha apontada por Bentes, o “cinema da retomada” transformava a História e a política em mera mercadoria numa vitrine global, optando pelo consumo de imagens atraentes em vez de uma reflexão mais profunda sobre a conjuntura sociopolítica brasileira.

O “equilíbrio conciliatório” revela as contradições em torno das quais a abordagem social de muitos filmes do “cinema da retomada” se expressa, adequando-se às conveniências de uma sociedade de mercado. No fundo, o “cinema da retomada” foi a expressão mais genuína de um projeto cultural do novo governo, em torno dos próprios paradoxos da “social-democracia”. Ou seja, durante os oito anos de governo Fernando Henrique Cardoso, sob a direção do Ministro Francisco Weffort – que conseguiu o raro feito para um Ministro da Cultura de permanecer no sempre tumultuoso cargo por um longo período, entre 1995 e 2002 – o cinema brasileiro se integrou a um projeto que via a cultura como elemento conciliatório (entre a cultura e o mercado, entre a crítica e o público). Ou ainda, num país ainda em estágio de restabelecimento da democracia institucional, a cultura era um elemento de recuperação de nossa autoestima, de continuidade dos valores culturais e sociais brasileiros, de reflexão sobre nossas chagas (desde que não aprofunde em demasia seus paradoxos que levem a um mal estar desnecessário), adequada a um projeto desenvolvimentista, que via no mercado a forma de integrar a sociedade brasileira num caminho de progresso social.

Ortiz Ramos (1983) analisou as tensões do cinema brasileiro entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1960 entre um projeto “industrial-universalista” e outro “nacional-culturalista”. O “equilíbrio conciliatório” do “cinema da retomada” propunha uma espécie de entremeio entre os dois extremos. De um lado, apresentava-se como um modelo de cinema industrial, visando integrar-se aos rumos do mercado mundial, por meio de modelos de co-

municabilidade em torno de narrativas universalizantes. De outro lado, apresentava-se como representante da identidade cultural de um povo e de um país, apresentando temas de relevância social, retornando a espaços como o sertão ou a favela, ancorando-se na tradição do cinema moderno brasileiro, representada pelo *Cinema Novo*. No entanto, os paradoxos desse projeto podem ser vistos pela dificuldade de harmonia entre os princípios conciliatórios. De lado, o cinema brasileiro não conseguiu uma trajetória estável de reocupação do mercado interno, estacionando num patamar em torno de 15% de participação de mercado. De outro lado, tampouco conseguiu afirmar-se como uma sólida filmografia no exterior, seja pela exportação dos filmes seja pela seleção e premiação contínua em festivais internacionais de prestígio. Salvo algumas exceções, a ambição universalista desse cinema não obteve correspondente acesso às vitrines do cinema internacional, com uma participação relativamente pequena nos principais festivais e mercados internacionais de cinema.

## Referências bibliográficas

- Amancio, A. C. (2000). *Artes e manhas da Embrafilme*. Niterói: EDUFF.
- Bilharinho, G. (2000). *O cinema brasileiro nos anos 90*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura.
- Bentes, I. (2007). “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. *Alceu*, vol. 7, núm. 15, jul./dez., pp. 242-255. Disponível em: [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Bentes.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf).
- Bernardet, J.-C. (1995). *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume.
- Butcher, P. (2005). *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha.
- Certeau, M. (1982). *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Chapman, J. et al. (2007). *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Elsaesser, T. (1986). “The New Film History”. *Sight and Sound*, vol. 55, n. 4, pp. 246-251.

- Fonseca, E. D. (2012). *Mundialização no cinema da retomada: hibridação cultural e antropofagia como enunciação da identidade e alteridade*. Dissertação de Mestrado, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.
- Ikeda, M. (2015). *Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos*. São Paulo: Summus Editorial.
- Morais, J. (2019). *Paulo Emílio historiador: matriz interpretativa da história do cinema brasileiro*. São Paulo: Pimenta Cultural.
- Nagib, L. (2002). *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34.
- Oricchio, L. Z. (2003). *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Ortega, V. R. (2012). “Identificando o Conceito de Cinema Transnacional.” *Cinema, Globalização e Interculturalidade*, Andrea França e Denilson Lopes (ed.), pp. 67-90. Chapecó/SC: Argos.
- Ortiz Ramos, J. M. (1983). *Cinema, Estado e Lutas Culturais: Anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Prysthon, Â. (2002). “Rearticulando a tradição: rápido panorama do audiovisual brasileiro nos anos 90.” *Contracampo*, vol. 7, pp. 65-78. Disponível em: [periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17336](http://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17336).
- White, H. (2008). *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP.



## **A COMISSÃO DE CENSURA (1945-1952). CONSTITUIÇÃO, FUNCIONAMENTO E CRITÉRIOS**

Cristina Batista Lopes <sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo desta comunicação é apresentar os resultados da fase preliminar de investigação para a minha dissertação de Doutoramento em Estudos Contemporâneos, cujo tema central é a censura cinematográfica e o funcionamento da Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos (CECE), que vigorou durante o Estado Novo, entre 1957 e 1974. Esta Comissão foi precedida pela Comissão de Censura aos Espetáculos (CCE), em funções entre 1952 e 1957, e pela Comissão de Censura (CC), criada em 1945 e em atividade até 1952. Com o objetivo de conhecer os órgãos que antecederam a CECE, foram analisadas as atas das reuniões da Comissão de Censura (1945-1952). A comunicação aborda a informação recolhida relativamente aos censores e ao funcionamento da primeira Comissão, analisando a sua atuação, constituição e alterações sofridas, desde a sua origem até 1952, procurando respostas às seguintes questões: a) Quem censurava e quantos elementos integravam a Comissão de Censura? b) Como, quando e onde reuniam? c) Quais eram e como foram definidos os critérios de censura cinematográfica?

**Palavras-chave:** Censores; Comissão de Censura; Critérios de Censura; Censura Cinematográfica; Estado Novo.

1. Doutoranda em Estudos Contemporâneos CEIS20 - UC. Projeto de doutoramento referência nº UI/BD/151440/2021, com financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) proveniente do Orçamento de Estado e do orçamento comunitário através do Fundo Social Europeu (FSE) e do Programa Por\_Centro e da União Europeia (EU).

## Introdução

Este texto concentra a atenção no funcionamento da primeira Comissão de Censura (CC), criada pelo Estado Novo em 1945 e em atividade até 1952. Serão divulgados dados relativos ao seu funcionamento, constituição e critérios de censura. A criação da CC colocou a censura aos espetáculos nas mãos de um grupo de homens da confiança do poder. Esta comunicação pretende contribuir para aprofundar a compreensão do funcionamento interno da CC, identificar os censores, dar a conhecer a sua atividade profissional, analisar a frequência das reuniões do organismo, a sua organização e o processo de distribuição dos serviços de censura cinematográfica. Serão abordados os critérios de censura determinados pelo poder instituído através da legislação e as normas de censura cinematográfica definidas nas atas das reuniões da CC, que clarificam a aplicação do processo censório. Finalmente será exposta a argumentação utilizada em dois processos de censura para justificar a proibição dos filmes. O estudo tem como meta cronológica o ano de 1952, data em que foi constituída a segunda Comissão denominada Comissão de Censura aos Espetáculos (CCE), que vigorou até 1957 e que será o mote da continuidade desta fase preliminar da investigação num futuro próximo.

## Criação e composição da Comissão de Censura

Segundo a legislação foi no dia 11 de maio 1945, que o decreto 34590 mencionou a constituição da Comissão de Censura (CC) formada “pelo Secretário Geral do Ministério, pelo Inspetor dos Espetáculos, que serão respetivamente o presidente e vice-presidente, e por mais nove vogais e um secretário nomeados pelo Ministro da Educação Nacional” (Decreto-lei nº 34590, art. 15º, de 11 de maio de 1945), mais três vogais indicados pelo Secretariado Nacional da Informação (SNI). O decreto refere que os censores serão remunerados pelas suas funções, dando a entender um aumento da responsabilidade e um novo *status* do censor, mais próximo da profissionalização.

A partir de 1952, o decreto 38964 deu nova constituição ao organismo, a partir de então, a Comissão passou a intitular-se Comissão de Censura aos Espetáculos (CCE), designação que manteve até 1957, ano em que adquiriu nova identificação, passando a designar-se por Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos (CECE), denominação que manteve até ao final do regime, em 1974. O decreto 34590 de 1945 informa que Comissão de Censura (CC), era composta por um total de 15 elementos (1 presidente, 1 vice-presidente, 1 secretário e 12 vogais), no entanto, segundo as atas o total de membros nunca atingiu esse valor. A tabela que se segue compara os números do decreto 34590 de 1945 com o número de elementos registados nas atas das reuniões da CC e confirma o que acabou de ser referido.

Comissão de Censura 1945-1952										
Cargo	Dec. 34590	Atas / Anos								
	N.º	6\3\45	22\5\45	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952
Presidente	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Vice-Presidente	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Vogais	12	6	9	9	9	9	9	8	8	8
Secretário	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total	15	9	12	2	2	2	2	1	1	1

Figura 1 – Fonte: Seabra & Lopes, 2020, p. 23.

A equipa de censores foi estável e coesa, praticamente não sofreu alterações até 1952. As únicas exceções foram o vogal, Domingos Mascarenhas e Silva, que abandonou o serviço em 1946, sendo substituído, no mesmo ano, por Manuel Félix Ribeiro e o vogal Manuel Ribeiro Ferreira, que abandonou a Comissão em 1950. Esta imutabilidade demonstra que estamos perante um grupo estável, que trabalhou em conjunto durante sete anos sem conflitos, o que permitiu criar um vínculo consistente entre os censores, ao mesmo tempo que, garantiu um aperfeiçoamento da experiência individual e coletiva.

<b>Constituição da Comissão de Censura (1945-1952)</b>			
<b>Cargos</b>	<b>Membros</b>	<b>Vigência</b>	<b>Profissão</b>
Presidente	Manuel Cristiano de Sousa	1945-1952	Diretor do Ensino Primário
Vice-presidente	Óscar de Freitas	1945-1952	Coronel de artilharia
Secretário	Olimpo José V.	1945-1952	Sem informação
Vogais	António Antunes de Menezes	1945-1952	Sem informação
	António Medeiros de Gouveia	1945-1952	Professor da Escola Superior Colonial
	António do Sacramento Monteiro	1945-1952	Sem informação
	Domingos Mascarenhas e Silva	1945-1946	Sem informação
	Francisco Martins Lage	1945-1952	Autor dramático e ator
	Gastão de Melo Matos	1945-1952	Oficial do Exército e escritor
	José Bernardino Duarte de Figueiredo	1945-1952	Político. Diretor do Teatro de S. Carlos
	Manuel Afonso do Paço	1945-1952	Oficial do Exército e arqueólogo
	Manuel Ribeiro Ferreira	1945-1950	Político
	Manuel Nunes Félix Ribeiro	1946-1952	Historiador de cinema

Figura 2 – Fonte: Seabra & Lopes, 2020, p. 28.

Sendo a Comissão de Censura um órgão designado para censurar espetáculos teatrais e cinematográficos, cujas funções eram remuneradas, seria expectável que os responsáveis exercessem atividade profissional ligada a uma dessas duas áreas artísticas, mas não foi isso que aconteceu. Os censores eram cidadãos com formação superior, no entanto, apenas dois tinham ocupações ligadas ao teatro e ao cinema, a grande maioria não tinha qualquer ligação a estas duas áreas. Verifica-se um predomínio de elementos do Exército (3 membros), e da política (3 membros), um professor e quatro elementos acerca dos quais não foi encontrada informação até à data.

<b>Origem profissional dos censores</b>		
<b>Exército</b>	3	Óscar de Freitas
		Gastão Melo Matos
		Manuel Afonso do Paço
<b>Políticos</b>	3	Manuel Cristiano de Sousa
		Manuel José Ribeiro Ferreira
		José Bernardino Duarte de Figueiredo
<b>Artes (teatro/ cinema)</b>	2	Francisco Martins Lage
		Manuel Félix Ribeiro
<b>Professor</b>	1	António Medeiros de Gouveia
<b>Sem informação</b>	4	Olimpo José V.
		António Antunes Menezes
		António Sacramento Monteiro
		Domingos Mascarenhas e Silva

Figura 3 – Fonte: Seabra & Lopes, 2020, pp. 27-28.

Os militares tiveram um papel ativo na instauração da ditadura com o golpe militar de 28 de maio e acumularam cargos ligados ao poder instituído. Tal como acontecia com a censura à imprensa, um número considerável de censores dos espetáculos exercia funções militares. “Irene Pimentel afirma que a presença de militares à frente da PIDE, Censura e outros organismos seria “uma forma de apaziguar as chefias militares” face a uma subordinação das Forças Armadas consumada por Salazar” (Pimentel cit. in Gomes, 2013, p. 94). A importância do coronel Óscar de Freitas reflete-se na sua longa carreira enquanto censor, que remonta o ano de 1929, altura em que foi nomeado presidente Inspeção Geral dos Espetáculos. Óscar de Freitas foi vice-presidente da CC, era um dos membros mais assíduos e foi, muitas vezes, o responsável pela liderança das reuniões devido às inúmeras ausências do presidente Manuel Cristiano de Sousa. Igualmente ligados ao Exército estavam o Capitão Gastão de Melo e Matos que era escritor e o Capitão Manuel Afonso do Paço que trabalhava como arqueólogo. José Bernardino Duarte de Figueiredo era oficial da Ordem Militar de Santiago da Espada e político foi, entre outras funções, adjunto do diretor dos Serviços

de Intercâmbio da Mocidade Portuguesa. Manuel José Ribeiro Ferreira, foi Presidente da Câmara, Governador Civil, Chefe do gabinete do Ministro do Interior e Presidente da Comissão Distrital da União Nacional. Relacionado com a política estava ainda o presidente da CC e diretor do ensino primário, Manuel Cristiano de Sousa, membro pouco assíduo nas reuniões, por se encontrar regularmente em *serviço oficial*. O professor António Medeiros de Gouveia trabalhava na Escola Superior Colonial. Manuel Nunes Félix Ribeiro, historiador de cinema e fundador da Cinemateca Nacional, entrou para a Comissão em substituição do vogal Domingos de Mascarenhas a 19 de fevereiro de 1946. Os três vogais provenientes do Secretariado Nacional da Informação que integraram a Comissão a 22 de maio de 1945 foram o autor dramático Francisco Martins Lage, o vogal António Antunes de Menezes e vogal Domingos Mascarenhas e Silva, sobre os dois últimos não consegui obter informação da atividade desempenhada fora da comissão, tal como não encontrei informação acerca do vogal António Sacramento Monteiro, e sobre o secretário Olimpo José V.

<b>Atividade profissional dos censores</b>	
<b>António de Medeiros Gouvêa [Gouveia]</b>	Professor da Escola Superior Colonial Doutorado em Ciências Geográficas (1938) Secretário do Instituto para a Alta Cultura (1952)
<b>Francisco Martins Lage</b>	Autor dramático e ator Funcionário no Secretariado da Propaganda Nacional, onde se dedicou ao estudo de assuntos etnográficos e folclóricos Diretor do Museu Nacional de Arte Popular, em Belém (1957) Influenciou na criação do Teatro do Povo e do Teatro Nacional Popular
<b>Gastão de Melo e Matos</b>	Frequentou os cursos de Artilharia e Estado Maior na Escola do Exército Oficial do Exército, promovido ao posto de capitão em 1917, foi demitido por motivos políticos em 1919 Escritor Colaborou com diversos jornais e revistas
<b>José Bernardino Duarte de Figueiredo</b>	Oficial da Ordem Militar de Santiago da Espada Bacharel em Direito Político Secretário do Ministro das Obras Públicas Adjunto do Diretor dos Serviços de Intercâmbio da Mocidade Portuguesa Diretor dos Serviços da Administração Civil Vice-presidente do Conselho do Governo e Encarregado do Governo da Colónia de S. Tomé e Príncipe Pertenceu desde 1939 ao Conselho de Programas da Emissora Nacional Diretor do Teatro S. Carlos desde 1945

<b>Manuel Afonso Paço</b>	Frequentou o curso de Serviço Administrativo Militar na Escola do Exército Professor provisório do Colégio Militar 1925 Promovido a capitão 1940 Arqueólogo Tesoureiro da Inspeção do Serviço Telegráfico Militar Chefe de contabilidade do batalhão de telegrafistas em Lisboa Cavaleiro de Avis Colaborador no <i>Diário de Lisboa</i> e no <i>Novidades</i>
<b>Manuel Cristiano de Sousa</b>	Presidente da Assembleia Geral da Caixa de Previdência do Ministério da Educação entre 1940 e 1943 Diretor Geral do Ensino primário.
<b>Manuel José Ribeiro Ferreira</b>	Presidente da Câmara Municipal e administrador do concelho de Alvaiázere Governador Civil de Leiria Presidente da Comissão Distrital da União Nacional. Chefe do Gabinete do Ministro do Interior. Secretário do Presidente do Conselho
<b>Manuel Nunes Félix Ribeiro</b>	Investigador na área da história do cinema português Aluno de Desenho do cineasta Leitão de Barros. Correspondente das revistas francesas <i>Cinéma</i> (1923) e <i>Cinemazine</i> (1926-1928). Colaborador das revistas da especialidade <i>Imagem</i> Chefe de redação das revistas <i>Kino</i> e <i>Animatógrafo</i> Participou na produção de alguns filmes, como <i>Ver e Amar</i> , de Chianca Garcia (1930) Chefe da secção de cinema do recém-nascido Secretariado de Propaganda Nacional Diretor da Repartição de Cultura Popular da Cinemateca Nacional Fundador da Cinemateca Portuguesa
<b>Óscar de Freitas (Tenente coronel)</b>	Coronel de artilharia Inspetor Geral da Inspeção Geral dos Espetáculos (1929-1944) Inspetor Chefe dos Espetáculos na Comissão de Censura aos Espetáculos (1945-1952)
<b>António do Sacramento Monteiro</b>	Sem informação
<b>Olimpo José V</b>	
<b>António Antunes de Menezes</b>	
<b>Domingos Joaquim Pereira de Melo Mascarenhas e Silva</b>	

Figura 4 – Fonte: Seabra & Lopes, 2020, pp. 44-46.

Observando a tabela, é nítida a correspondência oficial entre os censores e o poder instituído. Os membros da Comissão exerciam atividade nas principais organizações ligadas ao regime, como o Secretariado da Propaganda Nacional, o Instituto para a Alta Cultura, os Serviços de Intercâmbio da Mocidade Portuguesa e a União Nacional. O requisito fundamental para pertencer à CC parece ser a colaboração com o Estado Novo e a fidelidade à sua ideologia, de modo a garantir uma censura rigorosa e eficaz. O percurso profissional dos censores podia favorecer compreensão e aplicação dos critérios de censura definidos pelo governo, mas pouco contribuía para a sensibilidade artística necessária à visualização de um filme. O que se exigia era a eliminação de ideias e imagens consideradas *imorais* ou que fossem uma ameaça à estabilidade do governo. Os funcionários oficiais do Estado Novo, por estarem perfeitamente familiarizados com as convicções do poder são, deste modo, os colaboradores mais indicados para desempenhar a censura.

### **O funcionamento e as reuniões da Comissão de Censura (1945-1952)**

A documentação das atas das reuniões da CC está reunida em cinco livros manuscritos, o primeiro agrupa três anos de reuniões, entre 1945 e 1948, e os outros quatro livros são anuais. As atas foram redigidas pelo secretário Olimpo José V., assinadas por ele e pelo presidente de mesa, que na maioria das vezes foi o vice-presidente Óscar de Freitas. O registo obedecia à seguinte estrutura: nº da ata, data e local, presenças, ausências, exposição da ordem do dia, seguido de um espaço para os censores usarem a palavra caso existisse algum assunto a expor ou debater. Depois era distribuído o trabalho de censura: - as peças de teatro e os filmes, eram finalmente apresentadas as deliberações das obras distribuídas em reuniões anteriores. Os censores reuniam todas as terças-feiras na Sala dos Conselhos do Ministério da Educação entre 1945 e 1947. A partir de julho de 1947, a Comissão reunia na Sala dos Conselhos da Inspeção dos Espetáculos. As reuniões aconteceram durante sete anos consecutivos sem interrupções ou férias, as atas registam 4 a 5 reuniões por mês, mais de 50 reuniões por ano

e um total de 393 reuniões entre março de 1945 e outubro de 1952. Esta periodicidade define uma nova organização, bem diferente da antiga Inspeção Geral dos Espetáculos em que “as reuniões dependiam da quantidade de processos normalmente duas a três por ano e o máximo foi a realização de sete reuniões em 1931.” (Cabrera, 2013, p. 21).

<b>Livros de atas da Comissão de Censura</b>			
<b>Livros</b>	<b>Período</b>	<b>Nº das atas</b>	<b>Total de reuniões</b>
1	1945-1948	1-163	163
2	1949	164-223	59
3	1950	224-279	55
4	1951	280-335	55
5	1952	336-393	57

Figura 5 – Fonte: Seabra & Lopes, 2020, p. 9.

A quantidade e a continuidade das reuniões evidenciam a existência de um vasto número de obras para censurar e uma grande preocupação em vigiar e controlar os conteúdos dos espetáculos públicos. Desde a primeira reunião, o discurso dos censores denota um cuidado em conhecer, definir e dominar as normas de censura cinematográfica. Os responsáveis pela censura ao teatro são os mesmos elementos designados para exercer censura cinematográfica. Sendo o teatro uma arte muito anterior ao cinema, a Comissão estava mais familiarizada com a censura teatral. A necessidade da censura ao cinema seguir o modelo adotado pelo teatro foi afirmada pelo Inspetor dos Espetáculos que declarou “a conveniência de na distribuição de filmes para censura ser seguido um critério idêntico ao usado na distribuição das peças teatrais e ainda a vantagem da censura dos filmes ser desempenhada por dois censores, dada a frequência com que ultimamente se tem registado a atribuição a um segundo censor de filmes que a um primeiro mereceram dúvidas na apreciação.” (Comissão de Censura, Ata n.º 160, 30-III-1938).

As decisões nem sempre foram unânimes e impunha-se a necessidade de rever as películas. Censurar filmes era um processo subjetivo e complexo,

que suscitava muitas dúvidas, situação que conduziu a uma alteração na organização da Comissão. A partir do dia 30 de março de 1948, a censura dos filmes passou a ser atribuída a dois vogais. O vogal Martins Lage foi excluído do serviço “por deficiência de visão” (Comissão de Censura, Ata n.º 160, 30-III-1948), regressando, em 1950 após a saída de Manuel Ribeiro Ferreira da CC.

Grupos de censores a partir de 1948	
Grupos	Nomes dos censores
1	António Medeiros de Gouveia José Bernardino Duarte de Figueiredo
2	Manuel Ribeiro Ferreira Capitão Afonso do Paço
3	António Sacramento Monteiro Capitão Gastão de Melo Matos
4	António Antunes de Menezes Manuel Nunes Félix Ribeiro
Manuel Ribeiro Ferreira abandonou a Comissão de Censura a 21 de março de 1950 o que provocou alterações na formação de dois grupos e Francisco Martins Lage volta ao serviço.	
1	Francisco Martins Laje José Bernardino Duarte de Figueiredo
2	António Medeiros de Gouveia Manuel Afonso do Paço

Figura 6 – Grupos de censores a partir de 1948

Esta alteração permitiu que a atuação da CC ganhasse uma nova dinâmica na distribuição dos filmes, que se intensificou de forma considerável a partir de 1948. Passamos das dezenas de filmes distribuídos por ano para as centenas. O gráfico que se segue mostra a evolução da distribuição dos filmes e foi estruturado tendo em conta o registo de filmes efetuados nas atas das reuniões da Comissão entre 1945 e 1952.

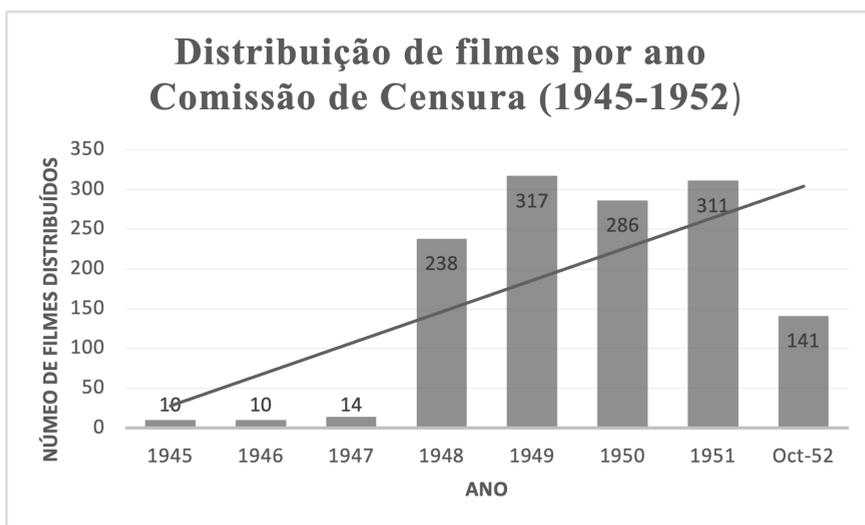


Figura 7 – Distribuição de filmes por ano (1945-1952).

Não obstante, este progresso, as dificuldades continuaram, alguns processos de censura arrastavam-se durante anos até ser tomada uma decisão. Os filmes que suscitavam dúvidas eram atribuídos a um segundo grupo, se os censores não chegassem a acordo, o filme era visto por toda a Comissão e caso as dúvidas persistissem, a obra era submetida a consideração superior. Os temas políticos inconvenientes eram sempre cortados, mas havia um cuidado em proibir apenas o estritamente necessário, visto que, as reprovações tinham consequências económicas graves para as empresas e provocavam um desagrado, situação inconveniente para a imagem da Comissão que se pretendia eficaz, mas discreta.

O fim da Segunda Guerra Mundial significava mais liberdade e maior circulação de informação, sendo, portanto, necessário renovar os meios de controlo. Ao longo destes sete anos de vigência, a CC progrediu e adaptou-se às necessidades, de modo a contornar as dificuldades encontradas. Definidos os critérios, a organização e o modo de atuação, ultrapassou a fase inicial de adaptação e preparou-se para entrar numa nova fase de desenvolvimento e refinamento, organizou-se por grupos, contornando as dificuldades e as

divergências de opiniões. À medida que órgão se adaptava e aperfeiçoava, os censores ganhavam experiência, aumentavam a capacidade de trabalho, ao mesmo tempo que, aumentava também o volume de filmes censurados anualmente. O organismo desejava uma ação eficiente, mas discreta, que não provocasse desagrado, privilegiando, por isso, o corte de cenas, evitando a proibição dos filmes na sua totalidade. A CC definiu um método claro de trabalho, apesar das dificuldades inerentes à subjetividade da interpretação e aplicação dos critérios de censura cinematográfica, mostrou habilidade para superar as adversidades com o desenvolvimento de modelos de censura mais organizados, eficazes e estratégicos.

### **Os critérios de censura cinematográfica (1945-1952)**

A CC procurou atuar de modo a garantir uma *boa imagem* da sua ação, evitou cometer erros, agindo de forma organizada e cuidadosa. Ainda que estruturada de maneira hierárquica, e muitas vezes sujeita a pareceres superiores, a Comissão era autónoma nas suas decisões e regia-se pelo princípio do voto, com todas as alterações e resoluções a terem de ser votadas e aprovadas por maioria. Não há informação que indique os critérios de distribuição de filmes por censor, o processo parece acontecer de forma aleatória conforme a disponibilidade dos censores. No entanto, as atas permitem conhecer alguns aspetos que determinaram a metodologia da censura cinematográfica. Os vogais apresentavam diferentes propostas que eram votadas e normalmente aprovadas e adotadas pela Comissão. A necessidade de estabelecer e definir as diretrizes de censura cinematográfica surgiu nas primeiras atas, o vogal Sacramento Monteiro ficou encarregue da missão de organizar e apresentar as normas. Na ata nº 7 foram aprovadas as instruções seguintes:

Primeiro) – A censura dos filmes deveria ser pedida com o prazo mínimo de quinze dias antes da data marcada para a sua primeira exibição.

Alínea a) Quer se trate de censuras prévias ou normais os pedidos de censura deverão ser acompanhados de listas, legendas e argumentos do filme bem como de todos os elementos característicos.

Alínea b) Os documentários serão apresentados, com dispensa destas formalidades, em dia de semana fixado pelo censor encarregado desse serviço.

Segundo) Serão sujeitas a cortes a locução e legendas que contenham erros de pronúncia, ortografia e sintaxe.

Terceiro) As empresas distribuidoras são responsáveis pela execução dos cortes ordenados, devendo enviar à Inspeção dos Espetáculos a parte do filme suprimido.

Quarto) Os filmes submetidos a censura prévia serão de novo vistos pelo mesmo censor depois de repostas as legendas, devendo estas, no entanto, ser previamente censuradas.

Quinto) Só será permitida a assistência à passagem de filmes para censura o representante da empresa distribuidora e ao tradutor das legendas.

Sexto) O censor dará conta em relatório escrito, que conterá a proposta justificativa da decisão a tomar na primeira reunião após realização da censura.

Parágrafo único)- Reunião da Comissão de Censura realiza-se todas as terças-feiras.

Sétimo) – Nenhum material de propaganda de filmes a exhibir ( cartazes, desenhos, fotografias, maquetes, etc.) poderá ser afixado em sublinhado sem prévia autorização da comissão de censura.

Oitavo) A não observância das determinações constantes nesta circular pode acarretar a proibição do filme” (Comissão de Censura, Ata n.º 7, 17-IV-1945)

Estas normas completavam a legislação fundamentada na defesa de valores de ordem moral que proibia “a exibição de fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social vigorante e designadamente as que apresentarem cenas que contenham: Maus tratos a mulheres. Torturas a homens e animais. Personagens

nuas. Bailes lascivos. Operações cirúrgicas. Execuções capitais. Casas de prostituição. Assassínios. Roubo com arrombamento ou violação de domicílio, em que, pelos pormenores apresentados, se possa avaliar dos meios empregados para cometer tal delito. A glorificação do crime por meio de letreiros ou efeitos fotográficos.” (decreto nº 13564, art. 133º, de 6-V-1927).

A leitura das atas permite ainda conhecer outros critérios adotados como a decisão de “eliminar as cenas que possam considerar-se desprimorosas para os japoneses, e (...) os planos referentes à Guerra Civil de Espanha, devendo os assuntos russos ser reduzidos o mais possível”, ficou igualmente resolvido eliminar as passagens capazes “de suscitar o espírito de revolta” (Comissão de Censura, Ata n.º 14, 12-VI-1945). Para alcançar a estabilidade governativa desejada, as imagens com temas políticos considerados desfavoráveis foram eliminadas, no sentido de conter o espírito de revolta e manter uma ideia de ordem e tranquilidade política.

A opinião exterior acerca do trabalho da CC, também teve interferência na aprovação dos filmes. A fita *No Limiar da Glória* foi reprovada pela maioria dos censores com uma abstenção, sob o argumento de que “o filme deve ser interdito pela repercussão que pode produzir nos espectadores dividindo-os em campos políticos diferentes conforme as diversas passagens do filme.” (Comissão de Censura, Ata n.º 141, 18-XI-1947). Posteriormente o vogal Ribeiro Ferreira declarou, relativamente à obra em questão, que “tivera informação de que se trata de um filme de carácter histórico, [o vogal] tinha agora dúvidas em manter a sua proibição, pois tal decisão não colocaria bem à Comissão.” (Comissão de Censura, Ata n.º 142, 25-XI-1947). A película deixou de estar proibida, foi aceite por unanimidade que o filme “com cortes pode ser aprovado sem receio de qualquer manifestação por parte do público” (Comissão de Censura, Ata n.º 143, 2-XII-1948). Neste caso a preservação da imagem da Comissão foi um critério decisivo. A Comissão voltou atrás na decisão de proibição do filme para evitar prejudicar a sua imagem.

Em 1951, outro filme (*Acontecerá de novo?*), também ele histórico, não teve o mesmo desfecho, o que se impôs foi a necessidade de defender a imagem

do regime nazi. As atas nada dizem acerca das razões que levaram à proibição do filme *Acontecerá de novo?*, para obter essa informação é necessário analisar o relatório de censura ao filme. Trata-se de um documentário sobre a vida de Hitler e Mussolini que recorre a imagens reais dos ditadores e que expõe as atrocidades do regime nazi. O relatório de censura ao filme classifica-o como sendo “um pseudo-documentário cujas sequências foram montadas de modo arbitrário para atingir o fim de desprestigiar o regime nazi que vigorou na Alemanha, o chefe de estado Nazista, Hitler e ainda o povo alemão” (ANTT PT/TT/SNI-DGE/14-1/457). Os censores consideraram que o filme ridiculariza a figura de Hitler e a sua exibição contrariava as relações amigáveis mantidas com a Alemanha. A empresa Filmes Albuquerque recorreu da decisão, como era frequente nos casos de proibição. Na carta enviada à CC a empresa objetou a reprovação do filme, alegando que se trata de “um documentário puramente histórico não vendo nele matéria que possa ferir qualquer suscetibilidade. O filme em questão tem sido exibido não somente nas Américas, como, também em grande parte do território Europeu” (ANTT PT/TT/SNI-DGE/14-1/457). A empresa utilizou ainda o argumento empregue por todas as empresas nesta situação que salienta os danos financeiros face ao investimento feito. Estes argumentos não convenceram os censores que votaram novamente pela proibição do filme. Com uma Europa que começava aos poucos a cicatrizar as feridas da guerra e a despertar lentamente para a democracia tornou-se primordial para o Estado Novo proteger-se deste inimigo democrático e isso passou também pela salvaguarda da imagem dos regimes políticos autoritários e totalitários com os quais o Estado Novo se identificava.

Filmes que refletissem as desigualdades sociais eram mais um *alvo a abater*, não era conveniente incentivar a crítica social nem expor a miséria de determinados grupos sociais. O filme *A Terra Treme* foi proibido por nele pairar uma “atmosfera de revolta contra a sociedade constituída. O ambiente em que decorre a ação, que se situa numa aldeia de pescadores do sul da Itália onde a miséria, quasi a desolação, rodeia os habitantes; as situações que o argumento contém, engendradas, sente-se que propositamente,

para gerar no espectador o descontentamento e o odioso.” (PT/TT/SNI-DGE/14-1/451). Os censores assinalam ainda o uso intencional de símbolos comunistas e consideram o filme “inconveniente e altamente perigoso” (ANTT PT/TT/SNI-DGE/14-1/457). As dificuldades dos pescadores italianos refletidas no filme podiam criar uma associação com os problemas dos pescadores portugueses, o que representava uma negação do ideal da *alegria na pobreza* tão difundida pelo poder. O que convinha era transmitir mensagens que não interferissem com a pretendida estabilidade política e social, evitando qualquer perturbação na opinião pública, criando assim, uma ideia de segurança e tranquilidade. A grande força do Estado Novo, foi precisamente essa ideia de calma e ordem que a censura conseguiu assegurar. As imagens aprovadas fabricaram na opinião pública uma sensação de que não havia problemas sociais ou políticos por resolver e que graças ao trabalho desenvolvido pelo Estado Novo, o país gozava de uma harmonia plena. Esta conceção subsiste até aos dias de hoje nos discursos saudosistas e convictos que durante a ditadura não havia problemas sociais, nem fome, apenas ordem e respeito. No entanto os problemas eram graves e existiam, simplesmente foram omitidos.

## **Reflexões finais**

Quando o Estado Novo tomou o poder, a censura já estava estabelecida e foi mantida a sua continuidade. O organismo estruturou-se e adaptou-se de modo a controlar todos os meios de comunicação, (livros, jornais, revistas, cartazes, folhetos, cinema, teatro, revista, rádio, televisão) alcançando o maior número de população possível. No que diz respeito à censura cinematográfica, falamos de uma arte recente que carecia de legislação e definição de critérios, limitações que o poder rapidamente ultrapassou ao publicar, em 1927, um decreto que determinou os critérios de censura aos filmes.

A criação da CC marcou um novo estágio na estrutura da censura, cada vez mais organizada e eficaz, pela primeira vez, a legislação referiu a remuneração das funções exercidas pelos censores. Apesar de atuar com menos

três ou quatro vogais do que aqueles definidos na lei, a intensa atividade do organismo traduziu-se em reuniões semanais durante sete anos, sem qualquer interrupção.

Os membros da CC eram homens de confiança do Estado Novo, que exerciam diversos cargos institucionais e com uma grande autonomia na tomada de decisões e aplicação de critérios. Apesar de todos terem formação *superior*, apenas dois censores exerciam atividade na área teatral e cinematográfica, aspecto que pode suscitar dúvidas na aptidão para o exercício das funções.

No entanto, e mesmo encontrando dificuldades em tomar decisões, a tendência foi de aperfeiçoamento da eficácia do organismo, contornando as contrariedades, através da implementação das alterações necessárias. O decreto 13.564 publicado a 6 de maio de 1927, ainda a ditadura militar não tinha completado um ano, é a única legislação conhecida que definiu os critérios de censura cinematográfica e não sofreu alterações até 1959. Portanto foi este o decreto que determinou o processo de censura ao cinema durante a vigência das duas primeiras comissões CC (1945-1952) e CCE (1952-1957).

A atividade dos censores passou também por definir normas que não constavam no decreto, mas que tinham em consideração a legislação existente e a complementavam. É inegável o trabalho intenso do órgão censório e o esforço de organização e cumprimento das normas. Conhecido o processo de iniciação da CC e do seu funcionamento entre 1945 e 1952, a investigação prosseguirá no sentido de analisar o organismo que a sucedeu, a CCE (1952-1957), um trabalho que tenciono apresentar num futuro próximo e que marcará o culminar desta fase preliminar de investigação antes de dar início ao estudo da CECE (1957-1974), o tema central da minha dissertação de doutoramento em Estudos Contemporâneos.

## Fontes

ARQUIVO NACIONAL TORRE DO TOMBO (ANTT). *Atas das sessões da Comissão de censura*. Disponível em: <https://digitalq.arquivos.pt/details?id=4323540>.

\_\_\_\_\_. Processos de censura a filmes, filmes reprovados, “A Terra Treme” (1951-01-04 - 1953-08-12). Código de referência PT/TT/SNI-DGE/14-1/451. Secretariado Nacional de Informação, IGAC, cx. 342, proc. 46/53.

\_\_\_\_\_. Processos de censura a filmes, filmes reprovados, “Acontecerá de novo?” 1951-10-29 - 1953-03-03. Código de referência PT/TT/SNI-DGE/14-1/457. Secretariado Nacional de Informação, IGAC, cx. 342, proc. 5/53.

*Diário da República*. Disponível em: <https://dre.pt/>

## Referências Bibliográficas

António, L. (2001). *Censura e Cinema em Portugal*. 2ª edição. Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência.

Cabrera, A. (org) (2013). *Censura Nunca Mais! A Censura ao Teatro e ao Cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alétheia Editores.

Seabra, J. & Lopes, C. (2020). “Censura e Cinema em Portugal: A Comissão de Censura (1945–1952) Funcionamento, Censores e Deliberações.” *Estudos do Século XX*, vol. 20, pp. 17–48.

Seabra, J. (2016). *O Cinema No Discurso Do Poder*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Gomes, J. C. (2013). “Os Censores Do 25 de Abril: O pessoal político da censura à imprensa.” *Revista Media & Jornalismo*, n. 12, 2. Disponível em: [fabricadesites.fcsh.unl.pt/polocicdigital/wp-content/uploads/sites/8/2017/03/rmj23jc.pdf](http://fabricadesites.fcsh.unl.pt/polocicdigital/wp-content/uploads/sites/8/2017/03/rmj23jc.pdf).

## **O MOVIMENTO CINECLUBISTA EM PORTUGAL NO SÉC. XXI**

Paulo Cunha<sup>1</sup>

**Resumo:** Consolidado como rede em contexto da ditadura do Estado Novo, o movimento cineclubista português foi-se adaptando às transformações políticas, sociais, culturais e tecnológicas das últimas décadas, nomeadamente à democratização da sociedade portuguesa e à digitalização da prática cinematográfica. Ainda que de uma forma menos visível, os cineclubes portugueses continuam a desenvolver um trabalho de serviço público em diversas cidades e vilas portuguesas, contribuindo para uma oferta cultural mais diversificada. Para além de mapear a atividade cineclubista portuguesa nas duas últimas décadas, esta proposta pretende desenvolver, a partir do conceito de cultura cinematográfica de Thomas Elsaesser, uma “cartografia cinéfila” do movimento cineclubista português no séc. XXI, identificando as suas principais estratégias de ação e intervenção, mas também os seus desdobramentos para além da programação cinematográfica, tais como os serviços educativos, os projetos artísticos, entre outros. Trata-se de um trabalho exploratório, que pretende contribuir para a história do movimento cineclubista e refletir sobre o seu contributo social e cultural para as comunidades e territórios onde se inserem.

**Palavras-chave:** Cineclubismo; Cultura Cinematográfica; Movimento; Cinefilia.

1. Professor no Departamento de Artes da Universidade da Beira Interior (UBI).

## Palavras prévias

O movimento dos cineclubes é um objeto de estudo particularmente complexo na história do cinema português. As múltiplas contradições e omissões na(s) história(s) desse movimento e a falta de investigações históricas sobre a génese e crescimento deste fenómeno têm dificultado o seu estudo de uma forma mais integrada. Como alerta Paulo Jorge Granja, a historiografia sobre os cineclubes e o movimento cineclubista em Portugal “– até há bem pouco tempo, quase sempre escrita na primeira pessoa –, costuma eludir ou só muito superficialmente abordar vários factos cujo conhecimento nos parece indispensável a uma melhor compreensão da [sua] história” (Granja, 2006, p. 6).

Devo declarar, previamente, que este texto também foi escrito na primeira pessoa. Apesar de todo o trabalho de pesquisa que desenvolvo em torno do fenómeno cineclubista português desde 2003, sou cineclubista ativo desde 2007, dirigente e programador do Cineclube de Guimarães desde 2012 e integrei os órgãos sociais da Federação Portuguesa de Cineclube (FPCC) em dois mandatos, entre 2018 e 2021. Nesse período, dirigí a revista *Cinema*, órgão dessa federação e reconhecida como a “voz do movimento cineclubista português”. Muitos dos dados relativos ao momento atual do movimento resulta sobretudo da minha experiência enquanto Vice-presidente da FPCC, entre 2018 e 2020, quando pude contactar de perto, e com acesso privilegiado, com vários dirigentes cineclubistas de diversas zonas do país.

O desafio deste texto é, então, procurar um equilíbrio entre a minha condição cineclubista e a condição de cientista, tentando promover uma pesquisa académica independente que não comprometa a qualidade científica e o rigor metodológico que este complexo objeto de estudo exige.

## A rapaziada dos cineclubes

De acordo com Paulo Jorge Granja (2007, p. 363), o movimento cineclubista alimentou em Portugal, entre 1924 e 1967, “duas ambições aparentemente irreconciliáveis”:

(...) por um lado, defender o cinema como uma arte universal, por outro, afirmar a legitimidade do cinema de acordo com critérios estéticos tendencialmente exclusivistas, ou seja, por outras palavras, como procuraram defender a cinefilia ora como prática cultural de massas, ora como prática cultural de elites.

(...)

Inicia-se, assim, um divórcio, que haveria de persistir até aos nossos dias, ente uma cinefilia popular, pouco preocupada com o estatuto estético ou cultural do cinema, e uma cinefilia erudita ou intelectual, que se apropriaria do cinema para fazer dele uma arte. E os cineclubes ver-se-iam eles próprios, salvo raras exceções, divididos entre a necessidade de atrair o maior número de sócios para legitimar o cinema como arte universal e a vontade de ver o cinema erigido ao estatuto de arte superior, isto é, de arte de elite.

Ao longo desse período, a função ou a pretensão do movimento cineclubista seria a de constituir e formar “comunidades interpretativas de cinéfilos” que seriam formadas a partir da exibição e discussão de filmes considerados “dignos de apreciação estética” e passíveis de “competências culturais específicas de interpretação do cinema como arte” (Granja, 2007, pp. 634-365).

A emergente “rapaziada dos cineclubes” era um dos mais importantes núcleos de ação na oposição cultural à política do Estado Novo, a quem Leitão de Barros atribuía um papel “activo e pujante” na renovação estética do cinema português (*Diário de Notícias*, 1-III-1955, p. 5). Esta “rapaziada dos cineclubes” integrava, desde a publicação da legislação de 1948, o grupo de “profetas da desgraça” que avaliavam negativamente o papel intervencionista do Estado na cultura portuguesa e que anunciavam o seu iminente colapso.

A “rapaziada dos cineclubes” pertencia a uma geração cinéfila bastante diferente das anteriores, uma geração com um forte entusiasmo cinéfilo e político, assim como um significativo desejo de renovação e inovação.

Precisamente em 1955, esta “rapaziada” decide organizar o primeiro Encontro Nacional de Cineclubes. Após uma década de existência, o movimento cineclubista conheceria um fulgor sem precedentes, sendo criados dezenas de cineclubes em diversos pontos do país e os primeiros cineclubes nas antigas colônias ultramarinas. Realizado em Coimbra, na delegação local do jornal portuense *O Primeiro de Janeiro*, o Encontro Nacional parece ter sido um momento de viragem, tendo fomentado e potenciado relações formais e regulares, reunindo 12 dos 15 cineclubes portugueses então em atividade.

Mas para perceber melhor esta vontade de criar uma rede de cineclubes portugueses teremos de recuar até 1947, mais precisamente a 30 de novembro, quando Manuel de Azevedo participou, em Cannes, no Primeiro Congresso Internacional dos Cineclubes, importante reunião que fundaria a Federação Internacional de Cineclubes. Azevedo participou nesse momento de consolidação internacional do movimento a convite da Federação Francesa de Cineclubes e na qualidade de representante dos quatro cineclubes portugueses então em atividade: Clube Português de Cinematografia (Porto), Belcine (Paredes), Círculo de Cinema (Lisboa) e Círculo de Cultura Cinematográfica (Coimbra) (*Cineclubes*, 3, IV-1975, p. 14).

Em 1948, Manuel de Azevedo publicaria um livro intitulado *O Movimento dos Cineclubes*, onde fazia uma panorâmica do movimento internacional cineclubista e um relatório na sua participação, enquanto delegado representante de quatro cineclubes portugueses, no I Congresso da Federação Internacional dos Cineclubes (Pelayo, 2001: 86). Simultaneamente, a publicação deste livro poderia ser também encarada como uma “prova de vida” do movimento cineclubista português, procurando através do mercado editorial um mediatismo para o movimento.

No entanto, embora já existissem 15 cineclubes ativos em meados de 1955, Paulo Jorge Granja (2006, pp. 149-150) defende que, “ao contrário do que se

poderia esperar, nada indica que existisse qualquer tipo de ação concertada entre os cineclubes antes dessa data.“ A existência de relações pessoais e informais entre alguns dirigentes de diferentes cineclubes é confirmada pela troca de textos para as palestras ou boletins e pela convergência entre algumas posições estratégicas relativamente ao poder político.

Desde cedo que a polícia política da ditadura (PIDE) seguia atentamente as movimentações de alguns dos mais ativos cineclubes e dos seus dirigentes, nomeadamente por atividades políticas ligadas a movimentos da oposição ao regime, como Partido Comunista Português (PCP), o Movimento de Unidade Democrática (MUD) ou o Movimento de Unidade Democrática Juvenil (MUDJ): em abril de 1947, a polícia política prendeu dirigentes cineclubistas no Porto (José Borrego) e em Coimbra (Rui Grácio) e, a 31 de janeiro de 1948, a PIDE toma de assalto a sede do maior cineclubes português de então – Círculo de Cinema de Lisboa, com cerca de 2 mil cineclubistas – e prende vários dirigentes (Ernesto de Sousa, António Pinto de Carvalho, Rómulo Pinto, Carlos Vieira, entre outros) por atividades “subversivas” (Cunha, 2021, pp. 68-69).

Em março de 1956, temendo a ameaça da constituição de uma rede auto-organizada de cineclubes portugueses, o Secretariado Nacional de Informação (SNI), em colaboração com a Comissão Consultiva dos Cineclubes, iniciou o processo de criação da Federação Portuguesa de Cineclubes, dependente do poder político, prometendo respeitar a autonomia, livre-iniciativa e liberdade cultural da Federação e dos seus membros. Depois da forte resistência de vários cineclubes em aceitar uma Federação tutelada pelo regime, e da realização de mais três Encontros Nacionais de Cineclubes (1956 na Figueira da Foz, 1957 em Lisboa e 1958 em Santarém), a ditadura decide radicalizar as medidas “preventivas” e proibiu a realização do V Encontro Nacional de Cineclubes, previsto para Torres Vedras. Nos anos seguintes, a perseguição aos cineclubes generalizou-se com processos de extinção a 11 cineclubes, uns por falta de estatutos-aprovados (Régua e Setúbal), outros por falta de homologação aos dirigentes cineclubista (Santiago do Cacém, Vila Real de Santo António, Oliveira de Azeméis) e por

atividade irregular (Castelo Branco, Braga, Funchal, Odemira, Portalegre e Portimão) (Cunha, 2022, p. 45).

Proibidos pela ditadura, os Encontros Nacionais de Cineclubes só se voltariam a realizar após a Revolução de 1974. Após um interregno de década e meia, os cineclubes portugueses voltariam a reunir-se em Aveiro (1974), Vila Franca de Xira (1974 e 1975), Torres Vedras (1976) e Espinho (1977). No meio de toda a convulsão revolucionária que varre o país, e apesar de diferentes posicionamentos políticos de vários cineclubes, nasce dessas reuniões a vontade de extinguir a anterior Federação, tutelada pela ditadura, e criar uma estrutura independente que organizasse o movimento cineclubista português. Em 1978, por iniciativa do Cineclubes do Norte (ele próprio fundado no ano anterior em resultado de uma dissidência de membros do Cineclubes do Porto), inicia actividade a Federação Portuguesa de Cineclubes (FPCC), estrutura federativa que até hoje tem representado a maioria dos cineclubes portugueses.

A criação da FPCC, representando 27 organismos e mais de 20 mil sócios (Dionísio, 1994, p. 309), foi um momento crucial para agrupar um movimento cineclubista que mostrava ainda grande vitalidade: contavam-se então em Portugal um total de 30 cineclubes (27 inscritos na FPCC), mais dois em formação (Sintra e Barcelos) e vários outros com perspectivas de formação (Católico de Oeiras, Católico de Paço de Arcos, Católico de Carcavelos e Católico do Estoril) (*Cineclubes*, 21/22, IV-1979, p. 8). Em dezembro de 1978, os cineclubes em atividade eram já 35, razoavelmente distribuídos pelo território nacional (22 na zona norte, 12 no centro e sul, e 1 nas ilhas), mas com maior incidência nos espaços fortemente industrializados (29) e no litoral do país (31) (*Cineclubes*, 20, XII-1978, p. 3).

O acolhimento da Assembleia Geral da Federação Internacional de Cineclubes no Estoril (1981) e a criação da revista *Cinema* (1982), tendo como primeiro diretor o histórico são manifestações inequívocas da vitalidade da FPCC. Nos anos seguintes, os Encontros Nacionais retomaram

a regularidade e itinerância (1982 em Torres Vedras, 1987 em Faro, 1995 em Guimarães, em 2000 em Aveiro), intercalados por encontros de cariz regional (Encontro de Cineclubes do Norte em 1983 e do Sul em 1986 e 1992; Encontro Luso-Galaico de Cineclubes em 1988 e 1993).

## **O estado das coisas**

Para o movimento cineclubista português, o séc. XXI começou com um Encontro Nacional extraordinário organizado durante a Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, numa clara demonstração pública da importância histórica do movimento cineclubista na consolidação de uma cultura cinematográfica em Portugal.

Após um breve impasse diretivo, a FPCC retomou a organização dos Encontros Nacionais com maior regularidade: Torres Novas e Vila Nova da Barquinha (2006), Viseu (2007), Horta (2008), Abrantes (2009), Barreiro (2010), Santarém (2011 e 2012) e Porto (2014). Um novo impasse diretivo traria um novo interregno até ao Encontros Nacionais de Faro (2018) e Cúria (2019). Mais do que um espaço para dar visibilidade e promover a atividade cineclubista portuguesa, os Encontros Nacionais têm servido sobretudo como importantes momentos de contato entre dirigentes cineclubistas, onde estes partilham experiências e reforçam as relações pessoais e institucionais.

Uma das maiores dificuldades em estudar o fenómeno cineclubista em Portugal no séc. XIX é um certo regime de informalidade que é transversal a muitas das estruturas amadoras que o dinamizam. Percebi também que muitos dos elementos quantitativos disponíveis, sobretudo relativamente ao número de associados, de sessões realizadas ou de espectadores são lacunares ou pecam claramente por defeito. No entanto, considerarei para esta análise os dados oficiais disponibilizados pelo ICA.

Ano	Total de Espectadores	Percentagem de Espectadores em sessões de Cineclubes representados pela FPCC
2007	57 034	64%
2008	57 398	61%
2009	53 087	69%
2010	48 909	71%
2011	54 410	72%
2012	47 085	81%
2013	56 713	79%
2014	57 741	76%
2015	75 275	73%
2016	83 851	74%
2017	90 571	65%
2018	88 776	65%
2019	79 790	68%

Figura 1 - Número de Espectadores por ano em sessões organizadas em Portugal por Cineclubes ou associações similares. Tabela constituída a partir dos dados oficiais publicados pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual.

O primeiro elemento relevante na figura anterior é o crescimento do número de espectadores em sessões organizadas por Cineclubes no período em análise: de cerca de 57 mil espectadores/ano registados em 2007 e 2008 para uma média de cerca de 85 mil espectadores/ano no quadriénio 2016 a 2019, de que resulta um crescimento na ordem dos 50%.

O segundo elemento de destaque é a percentagem relativamente estável do número de espectadores em sessões organizadas por Cineclubes federado na FPCC. Ainda que tenha atingido valores máximos em 2012 (81%) e 2013 (79%), os valores registados nos primeiros três anos da amostra (64% em 2007, 61% em 2008 e 69% em 2009) são muito próximos dos registados nos últimos três anos (65% em 2017 e 2018, e 68% em 2019).

Em termos individuais, a título de curiosidade, no período em análise, o Cineclubes de Guimarães foi o que registou um número mais elevado (103.939 espectadores no total, com uma média de cerca de 8 mil/ano), seguido do

ABC Cineclube de Lisboa (69.751, com uma média de cerca de 5,4 mil/ano), do Ao Norte (52.749, com uma média de cerca de 4 mil/ano), do Cineclube de Faro (43.375, com uma média de cerca de 3,3 mil/ano), do Cine Clube de Viseu (37.778, com uma média de cerca de 2,9 mil/ano) e do Cineclube de Vila do Conde (37. 275, com uma média de cerca de 2,9 mil/ano).

Destes seis cineclubes com maior número de espectadores, quatro são cineclubes mais históricos, fundados ainda em tempos de ditadura, enquanto o Ao Norte (1993) e o Cineclube de Vila do Conde (1989), apesar de mais jovens, foram fundados ainda no séc. XX. Em comum, todos são membros da FPCC, participando inclusive de vários dos seus órgãos sociais ao longo das décadas.

Infelizmente, as últimas duas décadas também tem trazido algumas más notícias, como a suspensão de atividade de alguns cineclubes: Cineclube da Beira Interior (desde 2012), Cineclube de Aveiro (desde 2013), Cineclube da Feira (desde 2017) ou Cineclube de Monção (desde 2019). No sentido inverso, também têm surgido novos cineclubes – Cinema Fora-dos-Leões (Évora), Lucky Star (Braga), Cineclube de Arouca, Clube da Sertã, COCP - Clube Objetivo Cinema em Penafiel, Alvalade Cineclube (Lisboa), entre outros – e outras entidades associativas que, não sendo rigorosamente cineclubes, também promovem atividades de formação e exibição cinematográficas: Os Filhos de Lumière, Porto/Post/Doc, Plano Obrigatório (Aveiro), Cineclube Casa do Brasil (Lisboa), Mutirão (Lisboa), Bombeiros Voluntários de Vila Praia de Âncora (Caminha), Cooperativa Praia Cultural (Praia da Vitória. Açores), CulturCaldas (Caldas da Rainha), Sociedade Operária de Instrução e Recreio Joaquim António d’Aguiar (Évora) ou Cineclube & Fimoteca Municipal de Montemor-o-Novo, entre outros. Informalmente, existem ainda diversos cineclubes estudantis, como o CineUM (Universidade do Minho), Cineclube Claquete MedUBI (Universidade da Beira Interior), Cineclube Escola das Artes (Universidade Católica Portuguesa, Porto), Cineclube Edgar Sardinha (Escola Artística António Arroio, Lisboa), entre outros.

Mas este texto procura mapear e analisar apenas os cineclubes que integram o movimento cineclubista, no caso concreto a FPCC, reconhecida pelo ICA como a estrutura representativa do cineclubismo português. No final de 2019, a FPCC representava 25 cineclubes na qualidade de membros efetivos, a que se juntavam mais três na condição de observadores (Cineclube Aurélio da Paz dos Reis (Braga), Cineclube FEST (Espinho) e Clube de Cinema de Chaves). Não inclui nesta análise outros cineclubes que, mesmo em atividade, e historicamente ligados à FPCC, no momento da recolha de dados se encontravam com a condição de membros da FPCC suspensa: Cineclubes da Guarda, Cineclubes de Fafe, Cineclubes Cine-reator 24i (Amadora), Cineclubes da Universidade de Évora, 9500 Cineclubes de Ponta Delgada, Cineclubes da Horta e o Cineclubes do Faial.

Nome	Concelho	Distrito/Região	Fundação
Cine-Clube da Ilha Terceira	Angra do Heroísmo	Açores	1977
Clube de Cinema da Ribeira Grande	Ribeira Grande	Açores	2012
Cine Clube de Avanca	Estarreja	Aveiro	1982
CineClub Bairrada	Anadia	Aveiro	2018
Cineclubes de Joane	Famalicão	Braga	1998
Zoom - Cineclubes de Barcelos	Barcelos	Braga	2005
Cineclubes de Guimarães	Guimarães	Braga	1958
Centro de Estudos Cinematográficos / AAC	Coimbra	Coimbra	1958
Fila K Cineclubes	Coimbra	Coimbra	2002
Cineclubes de Faro	Faro	Faro	1956
Cineclubes de Tavira	Tavira	Faro	1999
ABC - Cineclubes de Lisboa	Lisboa	Lisboa	1950
Clube Português de Cinematografia - Cineclubes do Porto	Porto	Porto	1945
Cineclubes de Amarante	Amarante	Porto	1995
Cineclubes Octopus	Póvoa de Varzim	Porto	1983
Cineclubes de Vila do Conde	Vila do Conde	Porto	1989
Cineclubes da Maia	Maia	Porto	2009
Cineclubes de Torres Novas	Torres Novas	Santarém	1960

Cineclube de Tomar - Plano Extraordinário de Cinema	Tomar	Santarém	2009
Espalhafitas - Cineclube de Abrantes / Palha de Abrantes	Abrantes	Santarém	2002
Cineclube de Santarém	Santarém	Santarém	1956
Cineclube do Barreiro	Barreiro	Setúbal	1958
50 Cuts Associação Cinematográfica	Setúbal	Setúbal	2017
Ao Norte - Associação de Produção e Animação Audiovisual	Viana do Castelo	Viana do Castelo	1994
Cine Clube de Viseu	Viseu	Viseu	1955

Figura 2 - Lista de Cineclubes portugueses federados na Federação Portuguesa de Cineclubes em 2019. Tabela constituída a partir dos dados recolhidos junto da FPCC e de vários cineclubes.

Em termos cronológicos, nove dos 25 membros da FPCC foram fundados antes de 1974, ainda em período da ditadura, entre 1945 (Porto) e 1960 (Torres Novas), um dos mais próspero do movimento cineclubista português a que correspondeu uma violenta perseguição política pela PIDE e pelo SNI. Por outro lado, oito deles foram fundados já no séc. XXI, sendo os mais recentes de 2017 (50 Cuts, Setúbal) e 2018 (Bairrada). Esta alargada amplitude cronológica entre os membros mais veteranos e novatos da FPCC parece-me um inequívoco sintoma da vitalidade do movimento cineclubista português.

Em termos geográficos, os 25 membros da FPCC estão sedeados em 24 dos 308 concelhos portugueses (dois estão sedeados em Coimbra), ou seja, cobrindo apenas 8% do total nacional. Em relação a distritos, os cineclubes estão localizados em dez dos 18 distritos e em uma das duas regiões autónomas, com destaque para os distritos do Porto (5), de Santarém (4) e de Braga (3), também com maior concentração demográfica. Em suma, apenas o Cine Clube de Viseu não está localizado num distrito do litoral, contando-se também um dos cineclubes observadores (Chaves) no distrito de Vila Real. Os distritos de Bragança, Guarda, Castelo Branco, Portalegre, Évora, Beja e a Região Autónoma da Madeira não têm nenhum representante na FPCC, ainda que tenham cineclubes em atividade, como o da Guarda ou o Fora-dos-Leões (Évora). No fundo, esta situação não difere muito da

que se verifica no circuito comercial de cinema em Portugal, de acordo com os dados oficiais divulgados pelo ICA:

<b>Distrito/ Região Autónoma</b>	<b>2017</b>	<b>2018</b>	<b>2019</b>
Aveiro	0,8	0,6	0,7
Beja	0,2	0,1	0,2
Braga	1,3	1,2	1,3
Bragança	0,1	0,1	0,1
Castelo Branco	0,8	0,8	0,8
Coimbra	1,5	1,4	1,4
Évora	0,3	1,3	1,2
Faro	2,1	2,1	2,2
Guarda	0,4	0,4	0,4
Leiria	1,0	0,9	1,0
Lisboa	2,5	2,3	2,5
Portalegre	0,1	0,1	0,1
Porto	1,8	1,8	1,8
Santarém	0,5	0,4	0,5
Setúbal	1,9	1,7	1,9
Viana do Castelo	0,7	0,6	0,6
Vila Real	1,1	1,0	1,0
Viseu	0,8	0,7	0,8
Açores	0,7	0,6	0,6
Madeira	1,1	1,0	1,1

Figura 3 – Rácio por Distritos/Região Autónoma entre o número de Espectadores de cinema e o número de Habitantes. Tabela constituída a partir dos dados oficiais publicados pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual.

Os três distritos portugueses com menor rácio de número de espectadores por residentes são do interior do território – Beja (0,2), Bragança (0,1) e Portalegre (0,1) –, onde não consegui identificar qualquer cineclube atualmente em atividade. Por outro lado, um dos dados mais relevantes desta tabela dizem respeito ao distrito de Évora, que registou um impressionante

aumento de 0,3 (2017) para 1,2 (2019), relacionado com a abertura, em novembro de 2017, de um multiplex com 5 salas de cinema numa superfície comercial na cidade de Évora.

### **Algumas notas provisórias**

Em março de 2021, um grupo de seis festivais de cinema localizados fora das duas áreas metropolitanas de Lisboa e do Porto formou-se para criar a associação A Paisagem, que “quer contribuir para uma maior equidade de financiamentos, apoios e visibilidade para estes eventos, em todo o país” (*Visão*, 10-III-2021). Os seis parceiros desta iniciativa são precisamente festivais de cinema que são organizados por cineclubes portugueses, todos membros da FPCC: Caminhos do Cinema Português (Centro de Estudos Cinematográficos, Coimbra), Curta Açores (Clube de Cinema da Ribeira Grande, Açores), Encontros de Cinema de Viana e Festival Internacional de Documentário de Melgaço (ambos organizados pela Ao Norte), Festival Internacional de Avanca (Cine Clube de Avanca) e Festival Internacional de Cinema e Literatura de Olhão (Cineclube de Tavira).

A meu ver, esta vontade mobilizadora de agregar interesses individuais destes diferentes festivais numa estratégia coletiva parece-me uma clara consequência de décadas de práticas de partilha de experiências e de solidariedade institucional promovida no seio do movimento cineclubista. As relações pessoais e institucionais que se fortalecem nos Encontros internacionais, nacionais ou regionais de cineclubes são um elemento fulcral que contribuem para o crescimento e consolidação de uma verdadeira rede, com diversos tipos de ramificações.

Por outro lado, mais do que um mero espaço para a exibição de filmes, os cineclubes portugueses têm-se estabelecido como comunidades com relevância local ou regional, desenvolvendo diversas tipologias de atividades relacionadas com a promoção da cultura cinematográfica, como a criação de diversos festivais de cinema de reconhecimento internacional e outras atividades formativas no âmbito da literacia fílmica e mediática, direcionadas

predominantemente para um público infanto-juvenil, promovidas em parceria com o Plano Nacional de Cinema ou outras financiadas por linhas de apoio específica do ICA. Trata-se, no fundo, de uma estratégia programática já enraizada no seio do movimento cineclubista português, que remonta às pioneiras sessões de cinema para público infantil ainda durante a ditadura (1945-1965) ou, já na viragem do século, ao projeto Juventude Cinema Escola (1999), dinamizado pela Direção Regional de Educação do Algarve em parceria com o Cineclub de Faro, e ao projeto Cinema nas Escolas (1999), dinamizado pelo Cine Clube de Viseu, ambos relacionados, de formas distintas, ao atual Plano Nacional de Cinema.

Em 2020, por exemplo, sete das 19 candidaturas ao programa de Apoio à Realização de Ações de Formação destinadas ao Público Infantil e Juvenil promovido pelo ICA foram propostas por cineclubes, todos membros da FPCC. Mais uma vez, parece-me que esta capacidade para preparar projetos formativos de maior envergadura, alguns de âmbito regional ou local, e de concorrer a financiamentos públicos nacionais e internacionais são sintomas de um conhecimento acumulado e potenciado por uma experiência de partilha coletiva herdada do movimento cineclubista.

Em suma, nas últimas duas décadas, apesar de algumas contingências económicas ou mesmo políticas estruturais e conjunturais, uma parte significativa dos cineclubes portugueses tem mostrado saber potenciar práticas enraizadas no seu passado, nomeadamente a importância da organização e mobilização coletiva. Apesar das especificidades demográficas, históricas e estratégicas de cada cineclub, o movimento cineclubista português tem conseguido agregar um conjunto de interesses em torno dos quais tem garantido gradualmente maior aceitação e reconhecimento público, nomeadamente em relação à divulgação do cinema português e à importância da formação de novos públicos.

## Referências bibliográficas

- Anuários do Instituto do Cinema e do Audiovisual*. Disponível em: [www.ica-ip.pt](http://www.ica-ip.pt).
- Azevedo, M. (1948). *O Movimento dos Cine-clubes*. Lisboa: Seara Nova.
- Cunha, P. (2014). *O novo cinema português: políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. Tese de Doutoramento em Estudos Contemporâneos, Instituto de Investigação Interdisciplinar, Universidade de Coimbra.
- \_\_\_\_\_. (2021). “A Rapaziada dos Cineclubes”. *Visão História*, n.º 64: 68-71
- \_\_\_\_\_. (2022). “Manuel de Azevedo, um crítico em marcha”. In *Crítica do Cinema. Percursos e práticas*, Paulo Cunha e Manuela Penafria (eds.), pp. 31-48. Covilhã: Livros LabCom.
- Dionísio, E. (1994). *Títulos, Acções, Obrigações. (A Cultura em Portugal 1974-1994)*. Lisboa: Salamandra
- Elsaesser, T. (2005). *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- Granja, P. (2006). *As origens do Movimento dos Cine-clubes em Portugal: 1924-1955*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra.
- \_\_\_\_\_. (2007). “Cineclubes e cinefilia: entre a cultura de massas e a cultura de elites”. *Estudos Do Século XX*, (7), 361-384.
- Menotti, G. (2016). “Pirate Film Societies: Rearranging Traditional Apparatus with Inappropriate Technology”. In *Collaborative Art in the Twenty-First Century*. Londres: Routledge.
- Pelayo, J. (2001). *Bibliografia portuguesa de cinema: uma visão cronológica e analítica*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa
- Valck, M. & Hagener, M. (2007). *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- Visão* (2021). “Associação A Paisagem quer esbater assimetrias entre festivais de cinema”. *Visão*, 10 de março. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/atualidade/cultura/2021-03-10-associacao-a-paisagem-quer-esbater-assimetrias-entre-festivais-de-cinema/>



## O CINEMA ENTRE AS NEOVANGUARDAS E A CONTRACULTURA

Lucas Murari<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo investigar a ideia de apropriação em relação a duas proposições da cultura brasileira. Em primeiro lugar, uma análise do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, publicado na Revista de Antropofagia, em 1928. O outro estudo toma como parâmetro o artigo Cinema de Cordel, de Sérgio Muniz, texto publicado na Revista Artes, em 1966. O objetivo aqui em específico é pensar uma das possíveis bases do cinema de reciclagem feito no Brasil.

**Palavras-chave:** Oswald de Andrade; Manifesto Antropófago; Montagem; Cinema de Cordel; Sérgio Muniz

### Introdução

Entre as décadas de 1950 e 1970, prolifera-se mundo afora uma série de novos projetos artísticos. São experiências de regeneração, próximos a esfera da contracultura e/ou da neovanguarda. É o caso do Movimento Letrista, da Internacional Situacionista, do Grupo Cobra, Fluxus, dentre outros. O campo do cinema foi fortemente afetado por esse caráter *modernizante*. O pós-Segunda Guerra Mundial viu surgir em muitos países várias novas ondas e grupos de renovação. Países como a Itália, França, Alemanha, Portugal, República Tcheca, Argentina, Índia, Japão foram afetados por esse caráter inovador. Nos Estados Unidos, a título de exemplo,

1. Realiza estágio de pós-doutorado na ECO/UFRJ (bolsa CAPES). Membro fundador da plataforma RISCO Cinema e um dos curadores do DOBRA - Festival Internacional de Cinema Experimental.

nota-se a ascensão de filmes independentes ou subterrâneos (*underground*), que constituiriam a base do Cinema Novo Americano (*New American Cinema Group*), organização criada em 1960 na costa leste, cujas obras alternavam entre uma faceta mais vanguardista e outra mais comercial.

No Brasil, as décadas de 1960 e 1970, em especial, são alguns dos anos mais intensos da história recente. É um período de profundas transformações, que alterou os rumos do país em vários sentidos: sociais, culturais e políticos. Também é um momento de grande efervescência e renovação artística. Projetos como o Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa, o Teatro de Arena de Augusto Boal, o Movimento Tropicalista, a Jovem Guarda, Algumas das exposições de artes plásticas mais importantes ocorreram nesse período, como a Mostra Opinião 65 (que ocorreu entre 12 de agosto e 12 de setembro de 1965) e a Nova Objetividade Brasileira (de 06 a 30 de abril de 1967), ambas realizadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), foram alguns dos fatores responsáveis pela atualização e consolidação de uma certa ideia de *modernidade à brasileira*. O cinema juntamente se fez presente de maneira ativa nessas duas décadas, apesar da repressão, censura e de todas as disputas ideológicas em voga. São os anos de florescimento das principais experiências coletivas do cinema brasileiro, como o Cinema Novo, o Cinema de Invenção, os sete filmes realizados no Rio de Janeiro pela produtora Bel-Air de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez; do Cinema Boca-do-Lixo Paulista. Nesse período surgiram os primeiros experimentos em “novas mídias” daquele contexto, como a produção em Super-8 e o nascimento da videoarte brasileira.

### **“Só me interessa o que não é meu”**

No entanto, uma tradição importante da esfera artística vem sendo menos discutida no que se refere aos estudos de cinema no Brasil. É o caso dos primórdios dos filmes de reciclagem, de maneira geral, obras feitas a partir do gesto de reaproveitamento de imagens e sons. Estes são procedimentos caros à arte de vanguarda e aos procedimentos contraculturais, e também tiveram início nos anos 1960 e se desenvolveram amplamente ao longo da década

de 1970. É importante ressaltar que existem múltiplas expressões para se referir a esse tipo de cinematografia: filmes de arquivo, filmes de compilação, cinema de montagem, cinema de segunda mão, *found footage*, entre outros. Não se trata aqui de diferenciar as características e qualidades de cada um, mas explicitar como essa estratégia foi e continua sendo relevante no contexto de cinematografias de invenção. Em outros países, encontramos exemplos desse trabalho de reciclagem que remetem a década de 1920, como *A Queda da Dinastia Romanov* (Padenie dinastii Romanovykh, 1927), de Esfir Shub; nos Estados Unidos, Joseph Cornell realizou *Rose Hobart* em 1936; duas obras fundamentais e definidoras de estilo. Se nos atermos a terminologia *found footage*, por exemplo, é uma derivação da expressão *found object*, que por sua vez é uma tradução do conceito de *objet trouvé* (objeto encontrado) desenvolvida pelo artista Marcel Duchamp no início do século XX. A subversão do objeto é pensada como dessacralização da aura artística tradicional.

No Brasil, em comparação, esse tipo de filme é relativamente tardio. Todavia, essa criação por “assemblagem”, isto é, por colagem, apropriação ou ressignificação de objetos outros não é uma ideia nova na história da arte e do pensamento cultural brasileiro como um todo. Um dos aforismos do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, publicado no primeiro número da Revista de Antropofagia, em 1º de maio de 1928, diz: “só me interessa o que não é meu. Lei do Homem. Lei do Antropófago” (Andrade, 2009, p. 504; grifo meu). É sabido que essa concepção foi inspirada na etnia indígena Tupinambá, que canibalizava os inimigos derrotados em rituais, com intuito de incorporar seus poderes. Outra referência importante, desta vez ligada à vanguarda francesa, foi o “Manifesto Canibal Dada”, divulgado pelo pintor e poeta Francis Picabia em 27 de março de 1920. O filósofo Benedito Nunes (1990, p.15) afirma sobre a expressão Antropofagia: “é um vocábulo catalisador, reativo e elástico, que mobiliza negações numa só negação, de que a prática do canibalismo, a devoração antropofágica é símbolo cruente, misto de insulto e sacrilégio, de vilipêndio e de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces, imaterial e proteico”.

A antropofagia enquanto ideal estético foi pensada por Oswald de Andrade como um modo de deglutição de várias culturas, levando em consideração as qualidades nacionais, no caso, brasileiras. O escritor valoriza assim a absorção do diferente, o diálogo intertextual, que rearticula signos, materiais e referências. A antropofagia foi teorizada como uma alegoria dialética, que aglutinava experiências locais e internacionais; o moderno e primitivo. Nesse caso, não se refuta a influência estrangeira, mas opera em atitude semelhante no gesto de se relacionar com o outro. O pesquisador Frederico Coelho (2011, p. 3) explica: “esse processo de afluência do centro sobre nós, a periferia, era inevitável e deveria ser o ponto de partida para atualizarmos nossa história e criarmos nossa própria face da modernidade”. O manifesto é um dos textos mais influentes da cultura brasileira e suas reflexões vêm sendo resgatadas e discutidas em outros contextos da arte moderna e contemporânea. Para o cineasta Glauber Rocha (1981, p.20; grifo meu):

Consideramos como início de uma revolução cultural no Brasil o ano de 1922. Naquele ano existiu forte movimento cultural de reação à cultura acadêmica e oficial. Deste período o expoente principal foi Oswald de Andrade. Seu trabalho cultural, sua obra, que é verdadeiramente genial, *ele definiu como antropofágica, referindo-se à tradição dos índios canibais*. Como esses comiam os homens brancos, assim ele dizia haver comido toda a cultura brasileira e aquela colonial.

O intuito aqui é relacionar essas reflexões em torno da antropofagia modernista com o campo do cinema, buscando os ecos dessa proposição. O ensaísta e crítico literário Haroldo de Campos define o estilo de Oswald de Andrade como uma “poética da radicalidade” (Campos, 1971, pp. 9-59) e lembra que o procedimento básico da sintaxe oswaldiana é a técnica de montagem —, recurso que o escritor extraiu nos seus contatos com o cinema e as artes plásticas. Vários de seus textos, seja em prosa ou poesia seguiram essa técnica. Alguns poemas-minuto do escritor se referem ao universo cinematográfico: *Cidade; O combate; O ginásio; Bengaló; Documental*. Aliás, o próprio Manifesto Antropófago faz um elogio ao cinema americano daquele período: “o que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável

entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. *O cinema americano informará*” (Andrade, 2009, p. 505; grifo meu). A linguagem cinematográfica exerceu um forte impacto em relação às outras artes nas primeiras décadas do século XX, influenciando os modos de expressão em meio à realidade de obras envoltas na era da reprodutibilidade técnica. A sensibilidade do artista passou por mudanças profundas. A pesquisadora Flora Süssekind (1987, p. 15) complementa: “não se trata mais de investigar apenas como a literatura representa a técnica, mas como apropriando-se de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária”. Essa confluência entre mídias, imagens técnicas e literatura pode ser encontrada na obra de outros escritores brasileiro desse contexto, como Mario de Andrade, Arthur Azevedo, Lima Barreto, Octavio de Faria, Godofredo Rangel. João do Rio, exemplificando, chamou de *Cinematographo* (1909) sua coletânea de crônicas publicada logo no início do século XX, poucos anos depois da primeira projeção pública realizada em solo brasileiro, em 1896.

A arte moderna introduziu novos elementos no âmbito da criação, como o choque, o fragmento, a colagem, a descontinuidade, em suma, técnicas de montagem. Essa concepção, entretanto, é distinta na visão de cada autor “o modo de compreender o cinematógrafo nos anos 20, quando Oswald de Andrade se apropria da técnica da montagem, é bastante diferente do de João do Rio no livro de 1909. Ou de Arthur Azevedo, que, desde 1897, via bons olhos a possibilidade de o aparelho registrar, além de vistas, cenas e desempenhos teatrais diversos” (Sussekind, 1987, p. 135). Para Oswald de Andrade, o que interessa é o desenvolvimento de uma nova linguagem, isto é, novos procedimentos estilísticos, mais do que a reprodução ou representação da realidade, “comer o outro, como Oswald proclama, é apropriar-se da vitalidade criativa alheia” (Coelho, 2011, p. 4). Ao invés de pensar a especificidade de cada meio, isto é, sua essência, ressaltamos os possíveis diálogos e a intermedialidade entre campos distintos. Os recursos formais são tencionados por outras formas, um processo rico de interação cambiante. A montagem, como meio de criação e invenção, estabelece vínculos e

conexões sugestivas. Um cineasta e teórico como Serguei M. Eisenstein efetuou aproximações entre a montagem e justaposição com artistas das mais diversas áreas, Charles Dickens, Leonardo da Vinci, Giovanni Battista Piranesi (Metz, 2014).

## **Cinema de Cordel**

É só a partir da década de 1960 que os cineastas brasileiros começam a explorar integralmente essa tradição que intitulamos aqui como filme de reciclagem, em outras palavras, “só me interessa o que não é meu”, proclamado pelo autor do Manifesto Antropófago. É o mesmo período em que vemos florescer as principais experiências coletivas do cinema brasileiro e as principais forças artísticas da modernidade no país. A antropofagia foi resgatada no debate intelectual nos mesmos anos 1960. Caetano Veloso, por exemplo, descreve a Tropicália como uma neo-antropofagia:

Nós brasileiros, não devíamos imitar, más sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou nas palavras de Haroldo de Campos, “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em nossos termos, com qualidades locais iniludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passara funcionar, por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação. (Veloso, 1997, p. 247)

São os anos que eclodem múltiplas atividades contraculturais no Brasil, que propunham uma nova consciência, sensibilidade, assim como trânsitos entre as mídias e os próprios artistas. O experimentalismo é uma das marcas dessa importante produção sessentista. No entanto, é o mesmo período de ascensão do regime militar e do subsequente endurecimento da ditadura. A classe artística reagiu em um primeiro momento a golpe de 1964. Expressões como vanguarda, neovanguarda, arte militante, arte de guerrilha, conceitualismo, contra-arte, se tornam recorrentes na fortuna crítica e na apresentação curatorial de alguns nomes desse contexto. Os artistas foram um braço importante da resistência e conscientização política.

Os primeiros anos da gestão do marechal Humberto Castello Branco são pontuados por intervenções culturais, que reivindicavam maior liberdade e reformulação dos códigos de censura. O ano de 1968 é marcado por dois grandes atos: em 12 de fevereiro, após o governo barrar a montagem nacional da peça “Um bonde chamado desejo”, do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams; e 26 de junho, após a Polícia Militar assassinar o estudante secundarista Edson Luís. Este evento, que ficou conhecido na história do país como a “Passeata dos Cem Mil”, reuniu membros do movimento estudantil, universitários e também contou com a participação de cineastas, atores/atrizes, músicos, artistas plásticas e profissionais da classe teatral. Esse gesto de insurreição aconteceu até dezembro de 1968, quando a ditadura instaura o Ato Institucional de número (AI-5), eliminando qualquer espaço ou manifestação crítica ao regime militar. A virada dos anos 1960 para 1970 ficou conhecida como “os anos de chumbo”, e são caracterizados pelo estado de exceção absoluto, obrigando os artistas a buscarem subterfúgios no seu gesto criativo.

Uma das propostas que concilia montagem, experimentação, intertextualidade e resistência, os temas aqui destacados, é a proposta do “Cinema de Cordel” elaborada pelo cineasta Sérgio Muniz, exemplo pioneiro de teoria do cinema de reciclagem feito no Brasil. Em 1966, ele apresentou os princípios dessa concepção artística em texto publicado na revista *Artes*. Essa publicação é um estudo a respeito da primeira experiência realizada a partir desse projeto, o curta-metragem *Roda & Outras Estórias* (1965), do próprio Sérgio Muniz

Como na literatura de cordel, queria contar com a máxima simplicidade, rapidez e compreensibilidade uma *estória*. Minha intenção, tal qual um comício-relâmpago, era dizer o que tinha de dizer e cair o fora. *Roda & outras estórias*, ao meu ver, atinge pelo menos seus objetivos básicos e fundamentais: é simples, rápido e claro. Porém outros elementos entram na concepção do *Cinema de Cordel*. Além de destacar a utilização de gravuras usadas nos livros de literatura de cordel é importante notar o uso do lixo de uma sala de montagem. Ou seja, o uso de trechos,

sobras, pontas ou mesmo tomadas inteiras de conhecidos filmes brasileiros e jornais da atualidade. A utilização de tal lixo, além de ser uma solução de produção, intenta dar ao espectador um referenciamento de determinados temas expostos pelas canções e reforçados pela montagem. (Muniz, 1966, p. 1; grifos do autor)

O filme é composto por materiais heterogêneos: fotografias e gravuras, cenas de filmes preexistentes, trechos televisivos. Logo na abertura um letreiro indica a parceria e colaboração de algumas pessoas próximas a Muniz, como os cineastas Thomas Farkas, Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, Paulo Gil Soares e Luiz Carlos Barreto. Os créditos iniciais terminam dedicando o filme “aos amigos, que tornaram possível sua realização e aos jovens compositores brasileiros, que tem coragem para protestar” (*Roda & Outras Histórias*, 1965). A trilha sonora do curta-metragem é composta por cinco canções de protesto de Gilberto Gil, ainda no início de sua carreira. O músico foi um nome decisivo para a concretização desse trabalho em particular, evidenciando o fértil diálogo intertextual que marcou a década de 1960. Nos anos seguintes, Gil se tornou um dos nomes centrais da Tropicália e construiu ao longo das décadas uma importante discografia. Sobre as imagens apropriadas pelo filme de Sérgio Muniz, encontramos trechos de célebres filmes nacionais, como *Lampião, o Rei do Cangaço* (1936, Benjamin Abrahão), *Vidas Secas* (1963, Nelson Pereira dos Santos), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, Glauber Rocha), *Memória do Cangaço* (1964, Paulo Gil Soares), *Nossa escola de samba* (1965, Manuel Horácio Gimenez) e *Viramundo* (1965, Geraldo Sarno), trabalho que já havia colocado em conjunto Sérgio Muniz (diretor de produção e som direto) e o intérprete Gilberto Gil.

*Roda & Outras Estórias* articula assim uma proposta ousada em termos da experimentação formal de montagem com o imaginário da cultura popular, a Literatura de Cordel. Sua intenção com a proposta era realizar filmes de maneira rápida e a relativo baixo custo de produção. O filme aglutina direta e indiretamente uma série de referências importantes, como uma

interpretação própria do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, uma conexão *avant la lettre* com a Tropicália e a aposta nesse novo cinema calcado na reciclagem, ou seja, um encontro de fontes criativas que oscila entre a alta cultura e a cultura popular

valeria destacar o seguinte: a maneira com que procurei utilizar as gravuras de cordel e as cerâmicas populares, bem como o material de atualidades cinematográficas. Com relação às gravuras e às cerâmicas posso dizer que procurei narrá-las e captá-las dentro de um ritmo, linguagem e enquadramento de jornal de atualidades. Isso para poder colocá-las dentro do mesmo nível de realidade e credibilidade da realidade ao vivo. No que diz respeito ao material de atualidades cinematográficas, sempre que foi necessário utilizá-lo, procurei selecionar exatamente o material mais maltrado possível: riscado, usado, granuloso. Isso com a única intenção de apresentar esse material como uma realidade manuseada diariamente sem respeito, repetida apesar de captada em datas diversas (Muniz, 1966, p.1)

### **Considerações finais**

O que interessava ao cineasta Sérgio Muniz era pontuar que o desejo de intervenção política se vincula à estética popular do cordel e de um cinema combativo. A própria forma de distribuição e exibição foi pensada pelo projeto “Cinema de Cordel”. A “difusão aconteceria no âmbito de cineclubes, fora dos circuitos oficiais” (Muniz apud Hennebelle, 1969, p.21). *Roda & Outras Estórias* é um dos embriões desse gesto de reciclagem no cinema brasileiro. Nos anos seguintes, outros filmes foram feitos a partir de técnicas semelhantes de montagem. Alguns enveredaram por um viés mais próximo da linhagem experimental, como *Contestação* (1969), de João Silvério Trevisan; e *Triste trópico* (1974), de Arthur Omar; outros enveredaram para uma chave mais próxima do documentário, como *Panorama do Cinema Brasileiro* (1968), de Jurandyr Passos Noronha, que estabelece a ligação por meio de cenas entre o Primeiro Cinema e a produção autoral dos anos 1960;

*Getúlio Vargas* (1974), de Ana Carolina; e *A Nova Mulher* (*The emerging woman*, 1974), primeiro filme rodado no exterior por Helena Solberg. Desde então, este se tornou um gênero bastante explorado pelo cinema brasileiro, constituindo uma das principais bases de invenção de linguagens. O pensamento de Oswald de Andrade também foi amplamente revisitado ao longo do último século, servindo de importante referência nas reflexões do modernismo e das vanguardas nacionais.

### Referências bibliográficas

- Andrade, O. (2009). Manifesto Antropófago. In *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro; apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*, Gilberto Mendonça Teles (org.). Petrópolis: Vozes.
- Britto, J. M. (1973). *Escrevivendo*. Recife: Ed. Mimeo.
- Campos, H. (1971). “Uma poética da radicalidade”. In *Obras Completas*, Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Coelho, F. (2010). *Eu, Brasileiro, Confesso Minha Culpa e Meu Pecado - Cultura Marginal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_. (2011). “Só me interessa o que não é meu”. *Revista Periferia*. Vol. 3, N.1. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/3412>.
- Favaretto, C. (2019) *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: N-1 Edições.
- Ferreira, J. (2016). *Cinema de Invenção*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Hennebelle, G. (1969). “Cinema novo brésilien - Sergio Muniz: ‘Je voudrais faire un cinéma-de-ficelle’”. *Revue du cinéma international*, N. 4.
- Metz, C. (2014). *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- Muniz, S. (1966). “Roda e Outras Estórias é Cinema de Cordel”. *Revista Artes*, Vol.1, N. 4.
- Nowell-Smith, G. (2013). *Making Waves: New Cinemas of the 1960s*. Nova Iorque: Bloomsbury Academic.
- Nunes, B. (1990). *A utopia antropofágica*. Rio de Janeiro: Globo.

- Rio, J. d. (1909). *Cinematographo: crônicas cariocas*. Porto: Chardron de Lello & Irmão.
- Rocha, G. (1981). *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra.
- Sussekind, F. (1987). *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Veloso, C. (1997). *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.



## **DESCONSTRUÇÃO E CINEMA DE INVENÇÃO: LIMITES E LIMITAÇÕES**

Leonardo Esteves<sup>1</sup>

**Resumo:** A desconstrução do cinema é uma pauta que surge inflamada pelos eventos do Maio de 68 e legitima um editorial crítico pautado por uma significativa conversação entre militância marxista e estruturalismo. No panorama francês, trata-se de se afastar do modernismo e do cinema de autor e se ater ao desejo de uma nova vanguarda. O final dos anos 1960 e os primeiros anos da década seguintes verão uma grande efervescência em torno da intenção de desconstruir o cinema. No Brasil, paralelamente, vê-se a eclosão de um cinema chamado de marginal, de invenção, marginalizado, do lixo, que irá implementar de forma menos organizada uma nova sensibilidade. Este trabalho busca apontar alguns paralelos entre os dois fenômenos.

**Palavras-chave:** desconstrução; cinema marginal; cinema experimental; antropofagia.

### **Introdução conceitual à desconstrução**

Aparentemente em voga por razões diversas, sem definições precisas ou contornos específicos, o termo desconstrução guarda um vasto histórico conceitual, gerador de inúmeras reflexões de fôlego por mais de meio século. Sua referência obrigatória está no pensamento e na obra de Jacques Derrida, filósofo que desenvolveu o conceito na segunda metade da década de 1960.

1. Professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGHIS/UFMT) e do curso de Cinema e Audiovisual na mesma instituição.

O faz enquanto uma tentativa de reestruturação do estruturalismo, sendo eventualmente associado ao pós-estruturalismo.

A desconstrução pelo viés derridiano pode guardar muitas possibilidades e chaves de acesso. Uma explicação dada pelo filósofo já bem mais tarde pode iniciar uma tentativa de definição que será adotada por este trabalho, a do questionamento institucional: “Se eu quisesse dar uma descrição econômica, elíptica da desconstrução, eu diria que é um pensamento da origem e dos limites da questão ‘o que é?’, a questão que domina toda a história da filosofia” (Rodrigues, 2006, p. 330). Nesta linha de raciocínio, a desconstrução seria uma forma de meditar sobre a essência de um determinado objeto partindo de possibilidades limítrofes. Tal medida implicaria em uma possibilidade crítica de reinterpretação estrutural que atingiria em cheio convenções prévias sobre o alvo. Retomar o “o que é” sobre um determinado objeto seria uma forma de enxergá-lo como algo para além do que fora institucionalizado sem, contudo, deixar de sê-lo. Nesse sentido, a desconstrução do cinema poderia começar a ser considerada como uma tentativa crítica de reavê-lo para além das definições hegemônicas. É uma maneira de reinterpretá-lo historicamente, entendendo suas margens, ou seus limites, como um ponto de partida em direção ao que não necessariamente irá se encaminhar para o centro, ou para um ponto nuclear, de forte identificação.

Visto por aí, a definição de cinema marginal não parecerá, preliminarmente falando e sem ainda se apegar a especificidades, de todo equivocada. Uma vez que, estando a margem, estaria disposto a se encaminhar para os limites da expressão no sentido de dilatá-los, proporcionando uma interrogação institucional. Ainda que não tenha sido batizado historicamente dessa maneira, o cinema francês que emerge sob o teto da desconstrução será, sobretudo, marginal. O caso possivelmente mais emblemático do período recai sobre a conversão marxista de Jean-Luc Godard e seu grupo Dziga Vertov. A obra, rodada em 16mm, em parte visando a exibição em canais de televisão, vai permanecer como a fatura menos disponível do trabalho do cineasta, ficando durante décadas pouco ou quase nunca contemplada em análises e estudos sobre o diretor. É, sem dúvida, a fração mais marginal da

filmografia de um dos grandes representantes do cinema de autor francês oriundo da Nouvelle vague: o questionamento institucional começa na horizontalização da produção e na renúncia ao nome e à autoria.

A interrogação sobre a identidade pensada conceitualmente na desconstrução prevê um desdobramento que será a segunda baliza para a compreensão do termo nesta pesquisa: este é sobre a possibilidade do projeto. “O interesse da desconstrução, de sua força e de seu desejo, se ela os tem, é uma certa experiência do impossível” (Derrida, 1987, p. 27). A ligação entre a desconstrução e o impossível “(...) deve ser entendida tanto no sentido de um pensamento que *provém do impossível* como também e simultaneamente como um pensamento que *pensa o impossível*” (Duque-Estrada, 2008, p. 14; grifos do autor). Para o objeto contemplado por esta reflexão, significa compreender a desconstrução do cinema como uma mirada para o que não foi ainda racionalizado, sendo, logo, inviável. *Pensar o impossível* pode, por sua vez, abrir um comentário em relação a um cinema inacabado, que não resulta apenas em um objeto filme, fechado em si, mas na adoção de um processo que vai além e caracteriza uma práxis vital. Como consequência desse percurso, torna-se natural constatar que a resistência à desconstrução do cinema será algo previsível, inclusive no sentido de validar o empreendimento enquanto uma propensão ao impossível. *Pensar o impossível* pode, por fim, estar relacionado também à grande ousadia de tentar emplacar esse cinema nos canais habituais de exibição (canais de televisão, circuito exibidor comercial de salas de cinema).

É, portanto, sobre esses dois aspectos, questionamento institucional e propensão ao impossível, que os argumentos sobre a desconstrução serão baseados por aqui.

## **A desconstrução do cinema na França**

Ainda que Derrida seja o responsável pelo emprego conceitual da desconstrução no panorama estruturalista a partir de seu livro de estreia, *Gramatologia*, publicado em 1967, os articuladores da desconstrução do cinema vão respaldar seus argumentos em outro autor. Louis Althusser

desponta como a referência de maior envergadura no repertório da desconstrução do cinema. Suas tentativas de reinterpretação do marxismo vão somar-se ao esforço de absorver autores do terceiro mundo e uma compreensão histórica que irá reenquadrar Mao Tsé-Tung, Vladimir I. Lenin, Dziga Vertov, Bertolt Brecht, entre outros. É o caso de politizar a arte de uma forma ainda não concebida, consolidando um projeto materialista dialético que pretende enterrar uma década devotada a um jogo amistoso de revisão por meio de homenagens e reciclagens do cinema dominante.

No período, Godard encarna como ninguém o autor que já não se reconhece no cinema moderno enquanto um revisor de tradições disposto a escancarar o despojamento como uma forma de se manter no jogo. É o caso de se aproximar da história de forma crítica: Vertov resiste, Eisenstein não, sendo acusado de revisionista. O cinema de autor chega ao fim. É preciso fazer filmes políticos politicamente, escreve o fundador do grupo Dziga Vertov em um manifesto tomando de empréstimo uma obra referencial de Lenin que faz a crítica ao revisionismo. O elogio ao Vertov de *O homem com a câmera* (1929) – um diretor e pensador ainda pouco conhecido e, sobretudo, traduzido na França dos anos 1960, como aponta Albera (2010) – faz todo o sentido. Ao eleger esse cineasta que tornou ao alcance do olho (do espectador) o ato de filmar, chegando a trazê-lo para o título, Godard estava mirando para uma tentativa de definir “o que é” o cinema. Este esforço se apoia completamente sobre a materialidade do filme. É uma forma de dizer, com todas as letras, que é preciso ver o cinema de forma desmistificada, começando por fazer filmes que não são como os outros, mas despidos do ilusionismo e do caráter ideológico – ideologia é algo como uma palavra-chave para recuperar a influência do trabalho de Althusser nesse certame. Vai gerar um numeroso repertório de tentativas de definição que irão tentar especificar o que o cinema até então seria, mas não poderia mais o ser, acarretando um memorável conflito entre setores da crítica.

Vertov mostra como é fazer um filme, como as imagens são produzidas. Torna da câmera um corpo presente em uma mídia que, àquela altura, já havia se notabilizado artística, política e, sobretudo, economicamente

enquanto um meio que ocultava a produção nele investido. Mais do que isso: Vertov torna do filmar um ato rotineiro, diário, ao alcance da práxis vital; e não um complexo mecanismo que fica dissociado do produto que resulta (o filme em sua versão comercial).

Por fim, a ideologia cinematográfica consiste em apartar a produção do produto. Althusser vai discorrer sobre isso sem exatamente citar o cinema. Vai bolar um esquema de “Generalidades” que será incorporada pela crítica de cinema mais interessada em rever, afinal, “o que é o cinema” – uma velha questão colocada em relevo por Bazin em um momento no qual a política tinha outras prioridades, resultando em um inventário estético que irá desaguar na política dos autores. Baudry (2008, p. 386), que escreve inspirado em Derrida<sup>2</sup>, abordará a questão da seguinte forma:

A especificidade cinematográfica se refere, pois, a um trabalho, isto é, a um processo de transformação. O que importa é saber se o trabalho está à mostra, se o consumo do produto provoca um efeito de conhecimento; ou se ele é dissimulado e, neste caso, o consumo do produto será evidentemente acompanhado de uma mais-valia ideológica.

Neste raciocínio, já imbuído de uma notável tentativa de absorver o marxismo em uma chave conceitual dominante, a desconstrução seria responsável por provocar conhecimento; enquanto a regra hegemônica, de dissimulação do trabalho, provocaria, apenas, reconhecimento. Uma forma de alcançar a meta recai sobre a prospecção histórica. É o que norteia Godard em sua versão grupal vertoviana. Uma tentativa flagrante de discorrer sobre a desconstrução do cinema enquanto necessidade imediata de compreensão histórica se dá neste comentário de Marcelin Pleynet<sup>3</sup>: “um dos problemas mais atuais do cinematógrafo na França é um problema de desconstrução, um problema teórico de desconstrução da ideologia produzida pela câmera. Há nesse sentido um trabalho sistemático a fazer (...) no nível da realização de um filme” (Leblanc, 1969, p. 11). A evocação do cinematógrafo

2. “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base” é baseado em uma conferência de Derrida, “Freud e a cena da escritura”, incluída em *A escritura e a diferença*.

3. Oriundo da revista *Tel quel*, que absorve grande influência de Derrida e Althusser.

neste comentário, ou ao estágio técnico-tecnológico do aparato, anterior ao surgimento da mídia cinema, aponta para a inevitável tarefa de refazer o processo. O processo irá culminar na “realização de um filme” algo talvez ainda intocado pelo trabalho de um “realizador”. Mas movido por questões que escapam das regulações que foram sistematicamente aperfeiçoadas com o desenvolvimento do cinematógrafo para o cinema. Não seria, logo, fazer cinema.

### **A desconstrução do cinema no Brasil?**

O Brasil, diferente da França, é um país subdesenvolvido que se encontrava sob uma ditadura militar que passa a intensificar seu controle a partir de 1968 com a decretação do AI-5 e com uma política cada vez mais agressiva contra seus adversários. O cinema brasileiro tem como protagonista absoluto do período o Cinema Novo, representante local do cinema moderno, com ampla aceitação no continente europeu – no que concerne ao circuito de festivais e ao mercado de filmes chamados *art et essai*. Glauber Rocha, um dos principais nomes do movimento, é uma figura de grande repercussão entre a crítica francesa. Seus filmes serão exibidos no Festival de Cannes, chegando a ser premiado como melhor diretor no final da década com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), primeiro filme colorido de Glauber e seu maior sucesso comercial.

O cinema feito no Brasil naquele período não é influenciado por uma corrente teórica como o estruturalismo, capaz de promover debates memoráveis sobre as ciências humanas e torná-los prósperos em contextos variados. A influência mais contundente que é assumida pelo Cinema Novo no final da década é o tropicalismo, um termo mais atrelado ao sucesso comercial, fortemente respaldado pelos resultados obtidos pela música produzida no período. Mas o tropicalismo é também uma espécie de desvio da arte tropicalista, formulada anos antes e com fortes representações nas artes plásticas (Hélio Oiticica) e no teatro (Zé Celso)<sup>4</sup>.

4. Para uma discussão aprofundada sobre tropicalismo e arte tropicalista, ver Coelho (2010).

Ainda que fortemente politizado contra a censura e a ditadura, o cinema brasileiro moderno não irá produzir uma virada de página como na França e nem investir em radicalismos motivados por uma renovação marxista. O Cinema Novo intensifica seu programa de cinema de autor enquanto o lado mais radical deste expediente na França está disposto a abandoná-lo nos termos de uma desconstrução. Uma conversão radical, tal como a efetuada por Godard, não encontrará paralelos no Brasil.

Glauber chega a participar de uma produção do grupo Dziga Vertov no papel dele mesmo. Mas as diferenças entre Glauber e Godard em torno da destruição e construção do cinema são expostas pelo diretor em textos publicados na imprensa brasileira. São visões que, a rigor, opõe uma mentalidade divergente entre europeus e latino-americanos; ou entre nações desenvolvidas e nações subdesenvolvidas. Enquanto Godard estaria propondo analisar o que afinal é, ou poderia ser o cinema a partir de uma jornada pelo impossível, Glauber pensa em tornar do cinema latino-americano uma possibilidade. Busca definir “o que é o cinema” indo em direção ao centro e apostando em uma solução previsível: a consagração internacional. O faz em um momento no qual seu trabalho já é acusado por aqui de conservadorismo por uma nova geração que irá rechaçar o interesse pela internacionalização e formalizar um desapego pelo cinema de autor.

O cinema marginal surge nos últimos anos da década de 1960 apresentando uma filmografia explosiva. Joga com o subdesenvolvimento em um despojamento significativo enquanto o Cinema Novo se desenvolve cada vez mais engessado em projetos de maior orçamento e preocupações industriais. A radicalidade de títulos como *Hitler III mundo* (1969), de José Agrippino de Paula, *O anjo nasceu* (1969), de Julio Bressane, ou *A mulher de todos* (1969), de Rogério Sganzerla, vai apontar para uma nova direção, comumente associada à marginália. Esta, seria uma sucessora da tropicália, dissociada do tropicalismo, tido como uma distorção de propósitos em meio a uma aceitação maior, de olho no mercado. Na chave da marginália, a posição da marginalidade ganha contornos expressivos que não se realizam de forma diegética (não se trata de filmar personagens marginais, embora

muitos filmes do período o façam). Mas no tornar da própria produção um aspecto visual de marginalidade, apoiado em fotografias granuladas de alto contraste e, em boa parte, em preto e branco, quando o mercado respondia com vigor à necessidade da produção em cor – como o atesta *O dragão da maldade*, entre outros filmes da mesma safra. O cinema marginal surge como uma entropia no cinema moderno, adepto aos desfoques involuntários e enquadramentos irregulares; destituído de um projeto coletivo; de uma dinâmica de grupo; de manifestos responsáveis por defender uma filmografia, como “Estética da fome”, escrito por Glauber Rocha em meados da década. O cinema marginal está disperso em um programa pautado pelo experimentalismo, encontrando ambições diferentes e até mesmo antagônicas.

Um antagonismo visível se dá entre os filmes que se relacionam amigavelmente com o Cinema Novo e outros que o rechaçam. No panorama carioca, um longa-metragem como *O jardim das espumas* (1970), de Luiz Rosemberg, e os filmes da Belair mostram um grande descompasso interno. São exemplares de uma filmografia que foi posteriormente reunida sob o rótulo de marginal, problematizada já pelo primeiro autor que meditou sobre essa série em âmbito acadêmico, apontando para a possibilidade de sua inexistência<sup>5</sup>.

Para estes filmes, assim como para a arte tropicalista, a antropofagia oswaldiana assume um lugar de destaque. A querela entre cinemanovistas e marginais (não todos os atrelados ao “movimento”, mas uma parcela específica) ganha um contorno nítido em relação ao tropicalismo e a uma utilização correta de certos ideais, que estariam previstos na proposta tropicalista. O Cinema Novo, em uma guinada conservadora, não teria conseguido se adequar corretamente a uma corrente estética que prevê certa radicalização.

Nesta discussão, a antropofagia aporta como uma possibilidade de pensar a desconstrução no cinema brasileiro, na forma como lida com o cinema estrangeiro e deglute a herança cultural. Nessa aproximação, Haroldo de Campos (1992, p. 261) observa:

5. Ver o trabalho de Fernão Ramos (1987).

Para nós não é nova a ideia da ‘desconstrução’ do orgulhoso logocentrismo ocidental, europeu, à maneira preconizada por Derrida, uma vez que já tínhamos a antropofagia oswaldiana, que é, por si mesma, uma forma ‘brutalista’ de ‘desconstrução’, sob a espécie da devoração, da deglutição crítica do legado cultural universal.

A desconstrução brutalista, apegada, portanto, ao atravessamento entre um fluxo global e regional, originador de um entre-lugar (nem brasileiro, nem estrangeiro), seria uma possibilidade de definição que contemplaria a transposição do conceito para o Brasil. Mas esse quadro pode parecer ainda insuficiente para pensar na forma como esta filmografia, ou ao menos a parte mais coordenada dela, pretende se inserir enquanto um projeto de questionamento institucional e disposto a incorporar a propensão ao impossível.

Para prosseguir no debate em torno da desconstrução no cinema brasileiro, será preciso abandonar a expressão cinema marginal e abordar o mesmo objeto sob o viés do termo cinema de invenção. Invenção passa a ser mais representativo do que marginal, uma vez que o vocábulo guarda em suas definições duas possibilidades muito significativas e complementares ao escopo da desconstrução visado nesse trabalho: capacidade criativa e mentira. Para pensar o cinema de invenção enquanto questionamento institucional e propensão ao impossível, mirando, sobretudo, um enfrentamento regional bem delimitado, é preciso restringir sua abrangência a Belair.

Produtora fundada pelos diretores Rogério Sganzerla e Julio Bressane em parceria com a atriz Helena Ignez, a Belair filmes vai produzir uma soma de filmes em poucos meses. Formula em cheio uma crítica ao processo de industrialização visado pelo Cinema Novo, incorporando a cor como um elemento de distinção, mas produzindo filmes de forma despojada, em descompasso com o preciosismo técnico. Produz-se em série, ritmo incessante, e em cores. A escolha da Belair enquanto objeto privilegiado por esta prospecção se baseia em algumas definições. É preciso primeiro reconhecer neste projeto um esforço de coordenação que não será a regra nos demais trabalhos identificados à filmografia de invenção. O livro de Jairo Ferreira,

*Cinema de invenção*, poderá confirmar a grande dispersão em torno dos autores. Questão conceitual que aglutina cineastas como Walter Hugo Khouri (suprimido na segunda edição) e Glauber Rocha, os colocando no mesmo programa que diretores de um filme só e fora de um recorte preciso, como Mario Peixoto, Júlio Calasso e Carlos Ebert. Dessa forma, há uma coesão no projeto desses cineastas da Belair que se reúnem em torno de uma causa comum – exceção no repertório dos *inventores* e seus filmes singulares.

A Belair também se destaca nesse trabalho enquanto iniciativa que vai se justificar enquanto um questionamento institucional. “O que é o cinema brasileiro?”, ou ainda, “o que pode ser o cinema brasileiro?” parecem ser perguntas contundentes formuladas por Bressane e Sganzerla no momento em que estão propondo um retorno ao subdesenvolvimento como meta maior para caracterizar o cinema. Trata-se de desvelar um Brasil por meio de alegorias que põe em xeque um outro país explorado pelo Cinema Novo em meio a concessões que visam uma aceitação maior, internacional. Cinematograficamente, abarca o plano-sequência, esse artifício modernista que vai atravessar a década de 1960 no sentido de superação de limites, de forma a submetê-lo às promiscuidades de uma *subprodução*. Vai fazê-lo em meio a uma reciclagem da chanchada, seus bordões, seu humor popular e arquétipos suburbanos, acentuando uma revisão que apresenta marcos inaugurais por volta de 1967. A “desconstrução brutalista”, enquanto “deglutição crítica do legado cultural universal” vai ser igualmente notável na proposta da Belair. Vai chegar a parodiar um significativo sucesso da Nouvelle Vague apenas no título, artifício inscrito em uma certa tradição descompromissada da chanchada de nunca se aprofundar demais naquilo que visa deturpar. Nota-se na adoção desse espírito paródico, da citação superficial e fora de contexto, uma proposta que não parecerá promissora em pelo menos dois filmes do Cinema Novo que investem em um anedotário chanchadesco e serão recebidos criticamente pelos diretores da Belair: *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Brasil ano 2000* (1969), de Walter Lima Jr.

É preciso, por fim, indagar a Belair enquanto questionamento institucional e propensão ao impossível, os argumentos adotados por essa pesquisa para caracterizar a desconstrução, deixando de lado o lado “brutalista”, da incorporação da antropofagia. Em sua forma de discorrer criticamente sobre uma posição de dominação do mercado pretendida por cinemanovistas, a Belair ganha um respaldo excepcional e improvável na suposta parceria com o exibidor Luis Severiano Ribeiro, lembrada frequentemente. Toda a impossibilidade de êxito comercial que carimba as imagens produzidas pelo grupo por meio de uma grande promiscuidade técnica, mas enorme liberdade criativa, nega a permanência do projeto em um viés industrial. Nega o produto filme sem, contudo, deixar de anunciá-lo enquanto uma possibilidade lucrativa que teria um escoamento no circuito exibidor nobre. Neste argumento, a desconstrução “brutalista” não teria muita relevância. O questionamento institucional – que, em resumo, significa uma crítica à profissionalização do Cinema Novo e sua prosperidade internacional – só fará sentido se convergir para a propensão ao impossível. Isto é, para a forma de discursar sobre um caminho que não tem garantias porque não conhece limites, adotando uma posição de vanguarda. O fracasso da Belair, a constante reclamação de seus fundadores ao longo do tempo, não será uma surpresa. Pelo contrário, dará munção para compreendê-la enquanto um processo de desconstrução pautado pela afronta e pela virtualidade; ou pela grande capacidade criativa e, também, pela facilidade em colecionar histórias que não permitem uma comprovação factual.

### **Referências bibliográficas**

- Albera, F. (2010). “L’avant-garde de 68 et l’héritage soviétique”. *La Revue Documentaires*, nº 22-23, pp. 29-40.
- Althusser, L. (1979). *A favor de Marx*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Badiou, A. (1968). *A autonomia do processo estético*. Lisboa: Portugalíia.
- Baudry, J-L. (2008). *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*. São Paulo: Graal.
- Campos, H. (1992). *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva.

- Coelho, F. (2010). *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Derrida, J. (2000). *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- \_\_\_\_\_. (1987). *Psyché – Invention de l'autre*. Paris: Galilée.
- Dosse, F. (2018a). *História do estruturalismo vol. 1 – o campo do signo 1945-1966*. São Paulo: UNESP.
- \_\_\_\_\_. (2018b). *História do estruturalismo vol. 2 – o canto do cisne, de 1967 a nossos dias*. São Paulo: UNESP.
- Duque-Estrada, P. C. (org.) (2008). *Espectros de Derrida*. Rio de Janeiro: NAU.
- Faroult, D. & Leblanc, G. (1998). *Mai 68 ou le cinéma en suspens*. Paris: Syllepse.
- Faroult, D. (2018). *Godard: inventions d'un cinéma politique*. Amsterdão: Éditions Amsterdam.
- Favaretto, C. (2019). *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: N-1 Edições.
- Ferreira, J. (2015). *Cinema de invenção*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Leblanc, G. (1969). “Économique, idéologique, formel...”. *Cinéthique*, n.º 3, pp. 8-14.
- Ramos, F. (1987). *Cinema marginal (1968/1973) – a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense.
- Rodrigues, C. (2006). “Jacques Derrida: pensar a desconstrução”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 8, n.º 9, pp. 330-335.

## **ANTROPOFAGIA NO CINEMA BRASILEIRO: MECANISMOS DE CONSTRUÇÃO FÍLMICA**

Guiomar Pessoa Ramos<sup>1</sup>

**Resumo:** A metáfora da antropofagia proposta por Oswald de Andrade nos anos 1920 é revista nos 1960s pelo tropicalismo, nas artes plásticas, teatro e cinema. Determinada pela redescoberta do país dentro do parâmetro de uma nacionalidade agressiva, é marcante como representação no final do Cinema Novo e principalmente no Cinema Marginal. Essa herança surge em alguns filmes como opção de linguagem e também como citação ao canibalismo ritual indígena no contexto do descobrimento do Brasil. Queremos refletir sobre dois momentos da linguagem canibalista: com viés do grotesco carnavalesco que induz ao riso, proposto por Mikhail Bakhtin, e também como expressão de desengano e desespero do corpo empestado de Antonin Artaud. Esta apresentação traz a antropofagia cultural a partir do contexto de seu surgimento e de alguns procedimentos fílmicos, apropriação de textos e músicas, presentes em *O bandido da luz vermelha*, *Matou a família e foi ao cinema* e sobretudo, *Triste trópico*.

**Palavras-chave:** Antropofagia Cultural; Cinema Marginal; Cinema Experimental;

O debate em torno da questão da existência da antropofagia cultural na produção artística brasileira do final dos anos 1960 sempre esteve presente, principalmente no que diz respeito ao resgate da obra de Mário e Oswald de Andrade. A maior parte dos estudos em relação a essa revisão do canibalismo cultural dos anos

1. Professora Associada da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

1920 nos anos 1960 destaca sua presença na poesia concreta, na música tropicalista, nas artes plásticas, (Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, etc) no Teatro de Zé Celso e de José Agrippino, mas não há um foco específico em relação a como esse procedimento se dá dentro dos filmes produzidos neste momento. Além da citação constante a *Macunaíma* (1968, Joaquim Pedro de Andrade), e a algumas produções do início do Cinema Marginal, como *O Bandido da luz vermelha* (1968), não temos um aprofundamento em relação à metáfora canibal como linguagem. A questão da antropofagia cultural no cinema brasileiro foi abordada em meu doutorado na ECA/USP, “Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-74)”, em 2002, também lançado em livro, onde me debrucei sobre o canibalismo cultural em quatro filmes dos anos 1970, que trazem as marcas de uma estética inspirada na metáfora oswaldiana: *Como era gostoso meu francês* (1971), *Orgia ou o homem que deu cria* (1970), *Pindorama* (1970) e *Triste trópico* (1974). Para detectar como se dava o procedimento nos filmes, aponte para o que seria a antropofagia cultural, método de colagem/apropriação e a antropofagia histórica, quando além da linguagem fragmentada está prevista também a imagem literal do índio canibal dentro do contexto do universo do descobrimento do Brasil.

O propósito desta apresentação será voltar ao tema da antropofagia cultural e trazer à tona o contexto de seu surgimento e alguns procedimentos fílmicos específicos, como a apropriação de textos e músicas, presentes nos filmes *O bandido da luz vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), *Matou a família e foi ao cinema*, (1969, Júlio Bressane) e, sobretudo, em *Triste trópico* (1974, Arthur Omar).

Antes de chegar nas obras aqui mencionadas aponto para o surgimento do canibalismo cultural no Brasil dos anos 1920 e sua ligação com o Brasil de hoje, questão fundamental que justifica o retorno a este tema como também a escolha dos diretores dos anos 1960/70 por esse procedimento/linguagem nas obras em questão.

O imaginário antropófago de Mário e Oswald de Andrade na década de 1920 foi construído, diferenciando-se do canibalismo dos artistas europeus

(surrealistas, dadaístas, etc), pelo foco na polarização ideológica/política presente na correlação de forças impostas pelo colonizador ao colonizado. O gesto paródico, na forma da colagem e da citação, procedimento das diversas tendências das vanguardas europeias, era presente aqui no *Macunaíma*, de Mário de Andrade, no *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, e na *Revista de Antropofagia* (1º e 2ª denteição). Porém, a pauta não era somente o rompimento com velhas tradições e sim assumir uma identidade a partir da revisão desse passado. A década de 1920 no Brasil pode ser vista também como o lugar de muitas mazelas sanitárias, como a malária, doença de chagas, tifo, verminose, lepra etc. As doenças eram representativas de uma identidade nacional e refletiram, por exemplo, em 1926, no conhecido livro de Paulo Prado, *Retrato do Brasil, ensaio sobre a tristeza brasileira*. A metáfora antropofágica surge como mito fundante, relacionada ao nosso índio canibal, e além de negar a analogia com o índio bom e gentil de José de Alencar, revertia esse sentimento de melancolia onde o nacional aparecia identificado com um Brasil doente. Como afirma Adriano Biratães Netto em relação à proposta da Revista Antropofágica de 1929: “ao incluir o gesto de comer como limpeza, a devoração funcionou como uma higienização das letras nacionais. ... ‘os açougueiros’ promoviam uma prática sanitaria na literatura brasileira...a tradição como doença e a ruptura como higiene tornaram-se as principais analogias utilizadas pelas correntes de vanguarda.” (Netto, 2004, p. 103).

Estamos em um momento propício para falarmos de metáforas que remetem ao corpo/nação e tanto esse quadro de um Brasil doente como o da polarização política determinada pelo confronto entre os países do hemisfério norte e sul, EUA/EUROPA versus América Latina, remetem a nossa época atual, à tragédia do Brasil-pandêmico, novamente na guerra pela vitória da ciência, pela produção de vacinas no enfrentamento à Covid-19, quanto à presença do confronto colonizador/colonizado. Ao apontar para esse contexto me interessa aqui verificar qual o significado das apropriações desses filmes dos anos 1960/70 a partir desse viés, onde os materiais escolhidos adquirem um sentido amplo e indicativo de uma posição política.

Nos anos 1960, com a retomada do canibalismo cultural, há um alinhamento com essa estética antropófaga que previa uma inversão de sentido daquilo que no viés do colonizador era considerado como negativo presente na poesia concreta, na produção tropicalista, nas artes plásticas, nas instalações de Hélio Oiticica, no teatro de Zé Celso e de José Agrippino, etc. Há um destaque para o canibalismo cultural na arte brasileira. No cinema a ideia de antropofagia pode ser vista a partir de sua construção fílmica, na maneira como o material de arquivo é utilizado como *found-footage*, mirando uma proposta cultural/política, e também literalmente como imagem de canibalismo.

Podemos agregar à antropofagia, a metáfora do carnaval, proposta por Mikhail Bakhtin, que trabalha com a ideia da força regeneradora do riso provinda da alegria do carnaval de rua da Idade Média presente na obra de François Rabelais (Bakhtin, 2008). A partir dos anos 1970, uma outra proposta é trazida à tona pelo cinema brasileiro, a da metáfora da peste, pensada por Antonin Artaud para um novo tipo de representação no teatro. O corpo imaginado por Artaud é aquele atingido por uma doença fatal – a peste que pode matar uma pessoa em poucas horas. O dilaceramento corporal provocado pela doença se assemelha ao corpo grotesco carnalizado por Bakhtin e o corpo devorado pela canibalização tupinambá, mas no caso do corpo empestado não existe a comunhão proposta pelo ritual antropofágico ou pelo carnaval: sua desintegração é desesperançada e fatal. A ordem social para Artaud passa pelo orgânico, onde o corpo tomado pela peste é a metáfora de uma sociedade em crise (Ramos, 2008, p. 87).

Em *O Bandido da luz vermelha* há uma captura do universo do Cinema Novo, com o sentido de carnalizar. Jorginho, protagonista do filme de Sganzerla, por exemplo, pode ser visto como uma citação invertida do poeta/jornalista/militante Paulo Martins, personagem de *Terra em transe*, Glauber Rocha (1967): o tipo intelectual se transforma em um marginal esmagado e violento. No mesmo sentido, apontamos aqui, para a apropriação de dois cânticos de candomblé utilizados por Glauber, em *Barravento*, (1961), e na abertura de *Terra em transe*. Essa música representativa de nossa herança

negro-africana, aparece com força em *Barravento* dentro de seu domínio original, o ritual de candomblé e em *Terra em transe* representa o Brasil de forma alegórica, ao mostrar uma panorâmica aérea do que seria o país de Eldorado. Em *O Bandido*, o cântico de *Barravento* é deslocado de sua origem ritualística e respeitosa a nossa herança africana e colado junto à voz off do protagonista Jorginho que se apresenta como um fracassado e marginal. Sobre ela são sobrepostas de imagens do povo sambando em meio ao lixo. O viés provocativo e escrachado nos traz a sensação de um Brasil perdido e caótico. Mais adiante, o outro cântico, de *Terra em transe*, serve como fundo para um velório improvisado da prostituta Janet Jane, morta a tiros pelo bandido: seu corpo estendido, cercado de velas, é ritualizado pela presença dessa música de candomblé<sup>2</sup>. Novamente a reutilização da música em nova chave abre para uma outra percepção do país.

Em *Matou a família e foi ao cinema* a carnavalização está presente como referência do carnaval explícito, não através da imagem, mas sim da música. A marchinha *Rasguei minha fantasia*, de Lamartine Babo, interpretada por Mário Reis, surge como se retirada de filmes da chanchada dos anos 1930, como *Alô, alô Brasil* (1935, Wallace Downey, Alberto Ribeiro e João de Barros) ou *Alô, alô Carnaval* (1936, Adhemar Gonzaga e Wallace Downey). É apropriada por Bressane e colocada em um lugar bastante inusitado, desfaz o impacto de uma cena de violência doméstica: o marido após matar a mulher e o filho bebê, dança e canta ao som da marchinha de Lamartine Babo que nos é apresentada integralmente.

O resultado esperado dessas apropriações são a inversão do sentido original e o consequente reaproveitamento deixando em aberto outras possibilidades de sentido. A sensação de absurdo e de riso nos remete à origem da metáfora da carnavalização, mencionada antes, onde a proposta de Bakhtin (2008) aponta para os festejos carnavalescos, como eventos que possibilitam parodiar as festas oficiais da Idade Média, com suas insígnias e títulos

2. O cântico repete-se no final deste filme junto ao som da guitarra de Jimmy Hendrix e a fragmentos da imagem de disco-voadores, etc. e aparece ainda em outra produção de Rogério Sganzerla, *Copacabana Mon amour* (1970).

representativos de toda uma hierarquia social. O carnavalesco tem essa possibilidade de transformar essa representatividade primária. Podemos pensar que nesse filme está sendo destituído uma forma de hierarquia representada pelo Cinema Novo: as figuras emblemáticas dos tipos relacionados a figura do intelectual, dos representantes do poder e do povo.

Essa alteração caricata em relação a estes tipos, pode ser vista em um primeiro momento do cinema canibal do final dos anos 1960, em *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos*, ambos de Rogério Sganzerla, e também em *Matou a família e foi ao cinema* e *A família do barulho*, ambos de Júlio Bressane. Nesses exemplos citados não temos a presença da imagem do índio antropófago, origem do canibalismo de Oswald como em outras produções brasileiras dos anos 1970: *Pindorama* (1970, Arnaldo Jabor), *Como era gostoso o meu francês* (1971, Nelson Pereira dos Santos), *Orgia ou o homem que deu cria* (1970, João Silvério Trevisan), *O Monstro Caraíba* (1973, Júlio Bressane) e *Triste trópico* (1974, Arthur Omar).

Em *Triste trópico*, todos os elementos da antropofagia cultural estão presentes como estratégia de organização da narrativa, como a presença literal do índio antropófago. Também a carnavalização como metáfora e o carnaval histórico (presença literal) mais a existência do corpo doente, através do relato do adoecimento e morte de Dr. Arthur, remetem a performance visceral, ao imaginário da peste de Antonin Artaud.<sup>3</sup>

Enfim, o método carnavalizador aparece em diversos momentos, com a menção a seu próprio criador, Oswald de Andrade, citando o manifesto Pau-Brasil, a semana de Arte Moderna, os artistas da Vanguarda Francesa, Picasso, Aragon, Max Ernest e Andre Breton e invertendo seu sentido: “Andre Breton iria incluir sugestões de Dr. Arthur/Oswald no Manifesto Surrealista de 1924” diz a voz *over*. A mesma voz *over* cita a antropofagia dos índios tupinambás no séc. XVI descrita por Hans Staden e também inverte

3. O carnaval literal está presente em muitos outros momentos da filmografia brasileira como em *Carnaval Atlântida* (1952, José Carlos Burle), *Quando o Carnaval chegar* (1972, Cacá Diegues), *A Lira do Delírio*, (1978, Walter Lima Junior) e outros. Mas não significa que nesses filmes ocorra um processo de carnavalização em relação a sua linguagem.

seu contexto: Dr. Arthur é identificado com os nativos e é obrigado a comer carne humana: “Nas festas municipais Dr. Arthur precisou comer carne humana dos inimigos... os quais eram obrigados a dizer `eu, sua comida, estou chegando´...carne humana era adocicada e macia”.

Mas depois de decorridos alguns minutos do filme, a narrativa evolui para um teor nada carnavalesco, nos termos *backtinianos*, e assume um tom negativo e visceral o que nos aproxima da metáfora do corpo tomado pela peste imaginada por Artaud. “Em *Triste Trópico* existe um negativismo anti-Oswald e Bakhtin presente no teor trágico assumido em seu final.” (Ramos, 2008, p. 120)

Chamo a atenção aqui como o filme manuseia discursos da história e da sociologia, como estratégia de organização da narrativa. Vamos detectar procedimento similar desde a poesia Pau-brasil (1924), criada com a desmontagem de textos de cronistas e historiadores antigos, e também no *Manifesto Antropófago* e na *Revista da Antropofagia* (1928). Aqui podemos ver uma relação direta com a forma como a *Revista da Antropofagia* se apropriava desse universo literário e histórico. Nesse sentido, o filme dialoga diretamente com as mazelas e patologias citadas pela revista como parte característica do Brasil e também com o texto manifesto de Artaud, “O teatro e a peste”. Para transformar em metáfora Artaud descreve exaustivamente as reações a que o corpo é submetido se sujeitado ao vírus da peste: “Antes de se caracterizar qualquer mal-estar físico ou psicológico, espalham-se pelo corpo manchas vermelhas.....seu estômago se embrulha, o interior de seu ventre parece querer sair pelo orifício dos dentes (...) o pulso batendo através de golpes precipitados como seu coração ... o olho vermelho incendiado e depois vítreo; a língua que sufoca, enorme e grossa, primeiro branca depois vermelha e depois preta, tudo isso anuncia uma tempestade orgânica sem precedentes... sob as axilas aparecem bubões, através dos quais o organismo descarrega ou sua podridão interior ou, conforme o caso, sua vida. Aberto, o cadáver do pestífero não mostra lesões (...) não há nem perda nem destruição de matéria...os próprios intestinos, lugar dos distúrbios mais sangrentos...não estão organicamente atacados (...) o pestífero não

apresenta apodrecimento de qualquer dos seus membros.” (Artaud, 1993, p. 15). Com esta descrição da doença Artaud afirma a passagem visceral necessária à transformação do ator, mostra a força imposta no embate com uma doença que faz com que seus órgãos funcionem com capacidade máxima – sem se destruírem – mas, também, sem se regenerarem, sem estarem capacitados para fazer com que a pessoa se mantenha viva. Em *Triste trópico a voz over* enumera uma série de doenças que tomam conta do corpo de Dr. Arthur: “agulhadas pelo corpo, calafrios, ansiedade, diarreia matinal... perda de sentido estado de choque, câibras dolorosas, vertigens, perturbações visuais, retenção da urina por 48 horas, sangue pelo nariz e gengiva...”, o ápice desse momento é superdimensionado pela utilização de fragmentos do texto de Euclides da Cunha, de *Os Sertões* sobre o cadáver de Antonio Conselheiro, para descrever o corpo morto de Dr. Arthur: “em fevereiro, em pleno carnaval seu cadáver é revelado... removida a breve camada de terra, apareceu o corpo do famigerado médico...”.

Omar se utiliza desse arsenal de doenças que acometem o corpo, identificado aqui como nação, para falar de uma força externa, a voz *over* do ditador Adolfo Hitler, que ao surgir emudece os sons do carnaval de rua (símbolo metáfora da carnavalização). Aqui o processo de carnavalização que já vinha sendo destituído de sua função transformadora deixa de existir.

Esse arsenal de doenças que acometem o corpo deste protagonista, corpo identificado aqui como nação, desembocam em uma força externa mortal: surge a voz *over* do ditador Adolfo Hitler, que emudece os sons do carnaval de rua (símbolo metáfora da carnavalização). Aqui o processo de carnavalização que já vinha sendo destituído de sua função transformadora deixa de existir.

Dentro da organização da narrativa, através dos trechos aqui apresentados na ordem original do filme, pudemos observar a passagem da antropofagia/carnavalização, com intuito do escracho/riso para o emudecimento do carnaval e a referência ao cadáver de dr. Arthur no final, nos remete à metáfora da peste imaginada por Antonin Artaud.

## Algumas considerações finais

O imaginário de apropriação oswaldiano acaba por ficar em um contexto contrário ao previsto por seu inventor, pois vai significar, enfim, a desagregação do grupo de dr. Arthur e da viagem.

A apropriação, a devoração, próprias do imaginário canibal, se presentificam na maneira como *Triste trópico* se apodera desde a estrutura fílmica do documentário padrão – reconhecido pela tonalidade da voz *over*, masculina, pausada – parece digerir ‘lentamente’ durante todo o percurso as diferentes citações aos discursos da história e da sociologia. Se presentificam também na proposta de uma intertextualidade intensa construída a partir da grande diversidade de material fílmico que contrasta imagens de arquivo dos anos 1920 versus imagens de carnaval de rua dos anos 1970 feitas com câmera na mão.

O filme desfaz a força do índio canibal ao trazer à tona a tragédia de Antonio Conselheiro presente em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Representa o esgotamento da utilização do riso/paródia através da transformação do corpo carnavalesco no corpo torturado visceral representado pela morte do viajante messiânico. Com esse desfecho consegue fazer o carnaval emudecer, com ele suas possibilidades de carnavalização, os foliões dançam ao som da voz autoritária falada em alemão do discurso de Hitler. O final sinistro, sem saída para a ironia ou o escracho, como nos filmes aqui citados, *O Bandido da luz vermelha* e *Matou a família e foi ao cinema*, representa uma passagem do corpo antropofágico e carnavalizado para o corpo doente.

## Referências bibliográficas

- Andrade, O. (1995). *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo.
- Artaud, A. (1993). “O teatro e a peste”. In *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bakhtin, M. (2008). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília.

- Favaretto, C. (1995). *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Netto, A. B. (2004). *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume.
- Quilici, C. S. (2006). *Antonin Artaud - Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume/FAPESP.
- Ramos, F. (1986). *Cinema Marginal, a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense.
- Ramos, G. (2008). *Um cinema brasileiro antropofágico (1970/74)*. São Paulo: Annablume/FAPESP.
- Stam, R. (1992). *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_. (1992). *Subversive Pleasures, Bakhtin*. Cultural Criticism and Film. Londres: John Hopkins University Press Baltimore.
- Vieira, J. L. (1983). *Chanchada: Introdução à paródia no cinema brasileiro*. *Filme Cultura*, nº 41/42.
- Xavier, I. (1993). *Alegorias do subdesenvolvimento, cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense.











A presente publicação reúne dezasseis das trinta e três comunicações apresentadas durante as XIV Jornadas Cinema em Português que decorreram entre 26 e 28 de abril de 2021, na Biblioteca Central da UBI e por videoconferência, numa organização conjunta do Departamento de Artes, da Unidade de Investigação LabCom – Comunicação e Artes, nomeadamente o Grupo de Artes, e da Faculdade de Artes e Letras, da Universidade da Beira Interior.

O volume está organizado tematicamente em quatro partes: uma primeira com análises diversas a partir de objetos fílmicos concretos; a segunda parte debate o cinema em português a partir de perspetivas decoloniais; na terceira é colocado um especial enfoque nos contextos histórico-sociais; e, para finalizar, um quarto conjunto de textos sobre cinema experimental brasileiro.

A imagem da capa foi extraída do filme *Triste Trópico* (1974), uma obra que problematiza o tema da antropofagia cultural através de uma viagem transatlântica. Esta escolha é também uma homenagem a Arthur Omar, cineasta brasileiro cuja obra que tem sido recorrentemente analisada e discutida ao longo de várias edições das Jornadas, e a quem muito agradecemos a autorização para o uso do fotograma que serve de rosto a este volume.

